

# TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED

---

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

---

709

POEETILISE TEKSTI TÛPOLOOGIA,  
TÕLKE JA RETSEPTSIOONI  
PROBLEEME

ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ, ПЕРЕВОДА  
И РЕЦЕПЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО  
ТЕКСТА

*Studia metrica et poetica*

Труды по метрике и поэтике

TARTU  1985

---

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
ALUSTATUD 1893.a. VIHIK 709 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.g.

POEETILISE TEKSTI TÜPOLOOGIA,  
TÕLKE JA RETSEPTSIOONI  
PROBLEEME

ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ, ПЕРЕВОДА  
И РЕЦЕПЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО  
ТЕКСТА

*Studia metrica et poetica*  
Труды по метрике и поэтике

TARTU 1985



Редакционная коллегия: Ю. Талвет (председатель), Ю. Тулдава, М. Тарлинская, М. Гаспаров, А. Каалеп.

Toimetuskolleegium: J. Talvet (esimees), J. Tuldava, M. Tarlinskaja, M. Gasparov, A. Kaaler.

## TÕLKEKVALITEEDI HINDAMISE VÕIMALUSTEST

Silvi Salupere

( Tartu )

Tõlked moodustavad enamikes kultuurides umbes poole kogu trükitoodangust ja seepärast on küsimus tõlgete lülitamisest üldisesse kirjanduskultuuri vägagi aktuaalne. On selge, et sellega seoses suurenevad nõudmised tõlgete kvaliteedi osas, tõuseb tõlkekriitika (kui tõlke kvaliteedi kvalifitseeritud hindaja) osatähtsus.

Tõlke kvaliteeti mõjutavad paljud faktorid. Toome välja kolm kõige olulisemat, lähtudes tšehhi kirjandusteadlase D. Dufišini klassifikatsioonist:<sup>1</sup> 1) keelesüsteemide erinevus, mis ei luba objektiivselt edastada originaali kõiki nüansse ja viib lõppkokkuvõttes paratamatult teatud hulga informatsiooni (laias mõttes) kaotuseni; 2) tõlkija vastuvõtlikkuse tase; kui see on ebapiisav, võib mõndagi originaali sisust jääda kahe silma vahele; 3) tõlkija valmisolek väljendada (või mitte väljendada) kõiki originaali iseärasusi. Esimene faktor on objektiivne, kuna kõik vaadeldavad tõlked on tehtud eesti keelde ja keelesüsteemide (vene - eesti) erinevus on mõjutanud kõiki tõlkijaid võrdsel määral. Kaks ülejäänud faktorit on subjektiivsed, ja just need määravad tõlke "täpsusastme". Subjektiivsete faktorite hulka kuulub ka tõlkija enese kirjanduslik tegevus, sest mida südamelähedasem on tõlgitava autori looming tõlkijale, seda parem on reeglina tõlge. Niisiis, meie arvates on hea tõlke põhieelduseks täpsus. Täpse tõlke mõiste on lühidalt ja selgelt formuleerinud väljapaistev nõukogude lingvist ja tõlketeadlane I.I. Revzin: " ... tõlkeprotsessi ... algstaadiumis viiakse omavahel vahetult vastavusse "a" originaalikeele element ja "b" tõlkekeele element, kui mõlemad asuvad kahe keele ühisosas: või "a" ja "a"<sup>1</sup> originaalikeele element, mis on "a" suhtes homomorfne ja kuulub originaali- ja tõlkekeele ühisossa ning seejärel "a"<sup>1</sup> ja "b". Nüüd vali-

takse juba tõlkekeele siseselt välja kõik "b" transformeerimisel saadavad tekstilõigud ja viiakse omavahel vastavusse algtõlkeühik "a" ja üks vaadeldud ekvivalentidest "b<sub>1</sub>", "b<sub>2</sub>" ... "b<sub>n</sub>"<sup>2</sup>.

Tõlkekriitika üheks keskseks probleemiks on tõlkekvaliteedi objektiivne hindamine. Just tõlke, aga mitte originaali kvaliteedi hinnang, nagu praktikas sageli ette tuleb. Arvustused märgivad tavaliselt ära antud tõlke tõlmise vajalikkuse meie rahvuskultuuri edasise taseme tõstmisel ja et "tõlkija on oma raske ülesandega auga toime tulnud". Kuidas on jõutud sellisele järeldusele, seda ei vaevuta enam selgitama. Tundub, et siin on tegemist ühelt poolt tõlkija töö alahindamisega ja teiselt poolt kriitika küündimatusega. Pahatihti ei ole kriitik originaaliga üldse tutvunud (siis segab ka keelebarjäär). Puudub terviklik (tõlke) analüüs ja üldkasutatav terminoloogia. Seda tingib tõlkekriitika suur mahajäämus tõlketestooriast, mis on viimase 10 - 15 aastaga suuri edusamme teinud. Asjatundmatu kriitika aga ei suuda takistada halbade tõlgete ilmumist.

Käesolevas artiklis püüame näidata ühte võimalust tõlkekvaliteedi hindamiseks, lähtudes täpsuse nõudest. Analüüsime kaheksat eri aegadel ja eri autorite poolt tõlgitud M. J. Lermontovi luuletust "Puri" (tekstid on ära toodud artikli lõpus). Valisime antud teose mitmel põhjusel: 1) eesti-keelsete tõlgete suur arv (10, neist 2 plagiaati, seega 8); 2) teksti üldtuntus ja läbiuuritus; 3) teksti suhteline "lihtsus", kompaktsus ja lühidus, mis soodustab analüüsi.

Tõlgete võrdlevas analüüsis on kasutatud meetodikat, mille väljatöötamisel toetusime peamiselt M. L. Gasparovi<sup>3</sup>, I. I. Revzini<sup>4</sup> ja S. Marcuse<sup>5</sup> töödele.

Kuna sõnal on poeesias teatavasti eriti suur kaal, ta on tihedalt seotud "vormiga" ning kannab teose mõtet ja emotsionaalset sisu, siis pidasime võimalikuks võrrelda originaali ja tõlget, võttes võrdlusühikuks täistähenduslikud sõnad (nimisõnad, omadussõnad ja tegusõnad). Eraldi ei ole välja toodud määrsõnu, sest nende arv analüüsitava tekstis on väike. Lõppkokkuvõttes on aga nendegagi arvestatud. Iga täistähenduslikku sõna vaadeldakse kui sõnastiku ühikut, st. ei ole arvestatud muutusi grammatilistes kategooriates ja sõnade positsioonilist mittevastavust originaalis ja tõlkes.

Seesuguse analüüsi idee saime M. L. Gasparovilt, kes võrreldes originaali reaalse tõlkega, märkis: "Igasugust

(üksikute eranditega) reaalsest tõlkest kõrvalekaldumist on meil õigus pidada mitte "kaudseks" originaali vaimu tungimiseks, vaid tõlkijapoolseks vabaduseks"<sup>6</sup>. Just seda tõlkijapoolset vabadust ja selle vahekorda tõlketäpsusega me püüamegi määratleda, kasutades kolme statistilist näitartvu: täpsuse näitartv (edaspidi TN) - täpselt edasiantud sõnade suhe reaalse tõlke sõnade üldartvu; vabaduse näitartv (VN) - meelevaldselt lisatud või ära jäetud sõnade suhe reaalse tõlke sõnade üldartvu ja absoluutne näitartv (AN), mis võimaldab konkretiseerida tõlke täpsust/vabadust, kuna arvestatakse nende omavahelist suhet (AN = TN - VN). Kõik näitartvud on väljendatud täisarvuni ümardatud protsentides.

Analüüsimise M.J. Lermontovi luuletust "Puri" kolmel - meetrika, kompositsiooni, ja semantika - tasandil.

Luuletus on kirjutatud neljajalalises jambis:

```

  ∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ∪
  ∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ||
  / / ∪ / ∪ / ∪ / ∪ ||
  / / ∪ / ∪ / ∪ / ||
  ∪ — ∪ / ∪ || / ∪ / ∪ ||
  ∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ||
  ∪ / || ∪ / ∪ — ∪ / ∪ ||
  ∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ||
  ∪ — ∪ / ∪ — ∪ / ||
  ∪ / || ∪ / ∪ || / ∪ / ∪ ||
  ∪ / ∪ / ∪ / ∪ / ||

```

Kohe torkab silma erinevus iga stroofi esimese ja teise kaksikvärssi vahel (eriti esimeses ja kolmandas stroofis). Ka riimiskeem A b A b jagab stroofid kaheks rütmiliselt suletud pooleks. Need tähelepanekud juhivad meid otsest luuletuse ülesehitusprintsipi juurde.

Juba tuntud nõukogude kirjandusteadlane B.M.Eichenbaum vaatles "Purje" kui stroofilise parallelismi näidet, kus iga stroofi esimene pool on kirjeldus, teine aga lüüriline kommentaar. L.I. Timofejev eristab antud luuletuses kaht plaani - välist (meremaastik) ja sisemist (inimhinge seisund).

Vaatleme teksti sellest kompositsiooniprintsiibist lähtudes.



Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом.

"Объект" (puri) on "jälgi" (lüüriline kangelane) kaugel ja näib talle saladuslikuna. Saladuslikkust rõhutab väljend "в тумане",

Что ищет он в стране далекой?

Что кинул он в краю родном?

"Jälgi" poolt purjele esitatud küsimused. On huvitavad purje käekäigust. Küsimus on tugevdatud parallelismi ja spondeilise rõhu abil küsisõnal. Rõhu all on ka asesõna "он"

Играют волны, ветер свищет,

И мачта гнется и скрипит...

"Jälgi" on lähenenud purjele. Kostavad purjega seotud helid ("скрипит"), võib eraldada detaile ("мачта"). On tekkinud "sidekanal", mis teeb võimalikuks vastuse saamise esimeses stroofis esitatud küsimusele.

Увы! Он счастья не ищет,

И не от счастья бежит!

Esimeses stroofis esitatud küsimusele on saadud vastus. Seost küsimuse ja vastuse vahel rõhutavad kordused (vrd. "ищет"-"не ищет", "кинул"-"бежит"). Kuid saadud vastus on ainult eituse; mida "ta otsib", jääb saladuseks. "Jälgi" on purjest kahju. Tema arvates püüab puri ilmaasjata võimaldada merestiihiaga. Kogu stroof on üles ehitatud liikumisele - kuus tegusõna ja mitte ühtegi omadussõna! Neli tähtsamat tegusõna riimuvad (vrd. esimeses stroofis riimuvad omadussõnad).

Под ним струя светлей лазури,

Над ним луч солнца золотой...

"Jälgi" asub purjekal, ümberringi on rahu ja vaikus.

А он, мятежный, просит бури,

Как будто в бурях есть покой!

"А он" väljendab hukkamõistu, "как будто" - mitterõõmust ja kahtlust. Kuid on tunda ka "jälgi" südamesopis peituvat vaimustust (ta ise poleks arvatavasti tormi palunud): luuletuse viimane kaksikvärss annab lõpuks vastuse esitatud küsimusele.

Luuletuse selline (nimetame seda "antiteetiline") ülesehitusprintsip on rõhutatud paralleelside, heliliste (rühmid) ja semantiliste (näiteks "парус" - "он" - "он") kordustega, samuti kogu luuletuse rütmilise organiseeritusega. Mõ-

nevõrra lihtsustades võib öelda, et kogu luuletus on kujundatud skeemi tees - antitees - süntees järgi.

Semantika tasandil viisime analüüsi läbi "tõlkeühikute"<sup>7</sup> kaupa. Analüüsis tõime välja ainult sõnade põhitähendused ja nende vahelised seosed. Dominantsõnad on eraldatud.

"бедеет" - on valge; liikumine on sihipäratu;

"парус одинокой" - üksindus, vaevus;

dominantsõna "одинокой" (kogu stroofi ulatuses "парус");

"в тумане моря голубом" - helesinine; ruumi ebamäärasus;

"что ищет он" - aktiivne tegevus;

"в стране далекой" - eemalasuv, võõras; vastandatud sõnale "родном";

"что кинул он" - "что кинул" - väljendab ühelt poolt aktiivset tegevust (что? он), teiselt poolt aga passiivset (lihtsalt jättis maha);

"в краю родном";

"играет волны" - mängulisus (lõbusus), samal ajal aga ka rahutu mere tundemärk;

"ветер свищет" - sisaldab testud ähvardust, suurendab läheneva tormi tunnet;

"и мачта гнется" - seostub sõnaga "играет" (liikumise tunnus); vastuhakk. Sidesõna "и" osutab tuule tugevuse resultaadile, ühtlasi seob tegusõna ülejäänud tegusõnadega selles stroofis;

"и скрипит" - vastuhakk, seostub sõnaga "свищет";

"увы!" - emotsionaalne - ekspressiivne; väljendab kahetsust, mitte haletsevat;

"он счастья не ищет" - seostub sõnaga "ищет";

"и не от счастья бежит" - seostub sõnaga "кинул";

"под ним струя светлей лазури" - hele ja helge koloriit. Sõna "лазурь" kuulub poeetilisse leksikasse, lootuse värv. Seostub sõnadega "голубой" ja "небо". "Струя" on seotud sõnaga "луч";

"над ним луч солнца золотой" - soojus, õdusus, kaitsatus. Üldmulje kaksikvärsist - rahu ja suursugusus;

"а он" - järsk üleminek, tähtis luuletuse struktuuri seisukohalt;

"мятежный" - selle kaksikvärssi ja kogu luuletuse dominant. Seostub väljenditega "одинокый парус" ja "он". Esile tõstetud pauside abil;

"просит бури" - suur soov midagi muuta, ei nõua, kuna

mõistab, et see ei sõltu temast:

"как будто" – iroonia, uskusumus, kahetsus, laitus;

"в бурях есть покой" – siin on tähtis "в бурях" positsioon enne sõna "покой". Dominant on esile tõstetud sõnarohtu ja eelnenud heliliste korduste abil. "Покой" seostub sõnadega "счастье" ("jalgija" on sügavalt veendunud, et "счастье" peitub just nimelt "в покое") ja "мятежный", mis on omavahel vastandatud.

Toodud analüüs tugineb antud luuletusele pühendatud uurimustele. Teatav lihtsustamine on teadlik ja paratamatu. Pretendeerimata lõplikkusele on taoline analüüs meile abiks edaspidises tõlgete analüüsis.

Järgnevalt analüüsime ülaltoodud skeemi järgides A.Sanga üldtuntud tõlget (vt. lisa), et anda võimalikult täielik ettekujutus kriteeriumidest, mida kasutame tõlke täpsuse/vabaduse määramisel. Luuletuse rütmika on enam-vähem täpselt edastatud. Kahjuks ei ole tõlkijal õnnestunud meetrika tasandil väljendada antiteetilisist ülesehitusprintsipi.

Kompositsiooni tasemel on antiteetiline ülesehitusprintsip säilinud. Ebakohane tundub kolmanda stroofi esimese ja teise rea äravahetamine. Samuti on tõlkes õigustamatult sõna "напыс", mis originaalis asub esimese stroofi esimeses reas, üle viidud esimese stroofi teise ritta (nii nihkub ka loogiline aktsent). Õnnestunud on lauseparallelismi edastus.

Riimimisel on peaaegu täpselt järgitud originaali riimiskeemi, mistõttu viis riimuvat sõna on ühesilbilised (eesti keeles on rõhk teatavasti alati esimesel silbil ja see on üks väheseid võimalusi täisväärtusliku meesriimi saamiseks). Kõik riimid on täisriimid (nagu originaaliski).

"Tõlkeühikute" tasemel on nii häid leide kui ka tõsiseid mõõdalaskmisi. Vaatleme põhiliselt puudujääke.

"nii üksini loovib" – hästi on tõlgitud sõna "одинокой", "nii" lisamine toob selle vajalikul määral esile.

"üks puri" – "üks" on antud juhul üleküllane, sest sõnaga "üks" on purje üksindus juba väljendatud.

"merel avaral" – omadussõna "avaral" lisamine toob sisse uue varjuandi: purje üksindus vastandatakse mere avarusele.

Torkab silma esimese kaheksikvõrvi sõnarohtus, kadunud on originaali intonatsiooniline ühtsus, mis on omane igale Ler-

montovi võrsile (vrd. siire loovib/üks puri).

"mis ta küll võõrsilt leida soovib" - "ищет" on tõlgitud "leida soovib", mille tõttu tõlkes nõrgeneb kõlaline ja semantiline seos väljendiga "не ищет" originaali teises stroofis.

"mis kodumaal jäi maha tal" - "жәи maha" annab edasi ainult tegusõna "кмыж" passiivse poole.

"mast naksub, paindub" - täpne tõlge.

"tuul on kähe" - tuule ähvardust on nõrgendatud, "кәhe" on isegi haigluse ja väsimuse varjundiga.

"laev läbi tõttab vahus veest" - iseloomulik näide sõnarahkusest (vrd. originaalis "иigrant воиин").

"ah" - kahetsus, üllatus. Täpne tõlge.

"õnne püüdma ta ei lähe" - kadunud on seos küsimusega esimesest stroofist.

"ja ta ei page õnne eest" - täpne.

"ta peal" - ebatäpne, "peal" kutsub esile liiga konkreetseid assotsiatsioone.

"taeva puhas vine" - tõlkijapoolne liigvabadus. Välja on jäetud "päike" koos kõigi selle juurde kuuluvate sõnadega, see-eest korratatakse kaks korda sõna "taevas" (millele originaalis on vaid kaudne viide - "светлей лазурь". "Vine" ei saa olla "puhas").

"taevast heledamad veed" - kadunud on seos "стрыя" ja "луч" vahel.

"kuid" - ei väljenda kogu semantilist kompleksi, mis on seotud väljendiga "а он" (vt. eespool). Isikuline asesõna "он", mängib originaalis tähtsat osa, on välja jäetud.

"torme ihkab mässuline" - loogiline aktsent on sõnalt "mässuline" nihkunud väljendile "torme ihkab". Tegusõna "ihkab" ei sisalda endas palvet. "Torme" on mõnevõrra ebamäärane (originaalis ainsuses).

"just nagu" - täpne tõlge, originaalis sisalduvat kahtlust on tõlkes tugevdatud tingiva kõneviisiga sõnas "tooksid".

"rahu tooksid need" - tõlkes on kaotatud "буря" vastandamine sõnale "покой". Loogiline aktsent langeb siin sõnale "покой", mis on otseses vastuolus autori kavatsustega.

Sama skeemi järgi analüüsime ka ülejäänud seitset M.J. Lermontovi luuletuse "Puri" tõlget. Tulemused on toodud tabelites, kusjuures tõlked on paigutatud kronoloogilises järjekorras ja tähistatud numbrita 1 kuni 8 (tekstid on ära



toodud lisas).

Esimese tabeli koostamisel kasutasime eespool kirjeldatud meetodit, s.t. võrdlesime tõlketekste täistähenduslike sõnade tõlkimise täpsuse järgi.

Teine tabel on koostatud J.G.Jevgenjevi poolt pakutud "rütmi redelit"<sup>8</sup> kasutades. See lubab kompaktselt võrrelda M.J.Lermontovi luuletuse vormi edastamise täpsust tõlkijate poolt. Kümnest J.G.Jevgenjevi poolt pakutud "rütmi redeli" "astmest"

- 10 - stroofid
- 9 - fraasid (süntaks)
- 8 - keelelised sõnarõhud
- 7 - instrumentatsioon
- 6 - värsisisesed pausid
- 5 - värsilõpu pausid
- 4 - silpide arv (süllaabiline rütm)
- 3 - lõppriimid
- 2 - värsilõpu rõhud
- 1 - meetrilised rõhud (värssimõõt)

jätsime välja seitsmenda (see "aste" on objektiivselt raske-  
mini tõlgitav ja ka analüüsitav) ja kaheksanda (sõnarõhkude  
asetuse erinevuste tõttu eesti ja vene keeles); ühendasime  
esimese neljandaga (kuna antud juhul kattub süllaabiline  
rütm täielikult värssimõõduga) ning teise kolmandaga ("klas-  
sikalistes" värsivormides ei ole nende eraldamine vajalik).  
Tabelis tähistab "+" täpset, "0" neutraalset (ei täpne ega  
vaba) ja "-" vaba tõlget. Kuuenda "astme" all on välja too-  
dud pausidega eraldatud sõnad ja sõnaühendid.

Need kaks tabelit on kesksed. Kolmandas tabelis on tõl-  
gete kaupa ära toodud tõlkija poolt lisatud ja tõlkimata  
jäävad väljendid. Nende väljendite semantiline analüüs näi-  
tab kujukalt tõlkija suhtumist originaali, arusaama luuletus-  
e põhiideest. Analüüsis pöörasime peatähelepanu kogu luule-  
tuse dominant sõna "МЯТЕЖНЫЙ" tõlkele. Numbrid tähistavad  
tõlkeid, jutumärkides on "МЯТЕЖНЫЙ" tõlkevaste:

1 "rahuta" - küllaltki värvitu sõna. Kogu tõlget ise-  
loomustab autori hääle erapoolikus (tõlkimata on jäänud eks-  
pressiivne väljend "УВН!"). Väljendi "а он" asemel "ja rahu-  
ta ta", kus sidesõna "ja" ei väljenda autori emotsionaalset  
suhtumist purje saatusesse (nagu originaali "а") ja ühtlasi  
kaob vastandatus kõigi "ülejäänutega", kes ei soovi tormi.

2, 3 ja 4 "-". Kõigile kolmele tõlkijale on iseloomulik haletsev-kaastundlik suhtumine purjesse. "Уд!" on tõlgitud 3 ja 4 tõlkes "Oh häda", teises tõlkes on lisatud omadussõna "vaene". Mingist määsulisusest ei ole juttugi (tõlkimata on jäänud võitlusega seotud sõnad "окупим" ja "свобод").

5 "-". See tõlge on kõige ebatäpsem, kõik on siin pea peale keeratud. Ei ole isegi kaastunnet, selle asemel on sisse viidud purje hukkumise motiiv, kusjuures võib aimata enesetapu võimalust (lisatud on "armas lainte süle"). Väga ilmekad on tõlkija poolt lisatud sõnad (eriti omadussõnad).

6 "meeletu" - siin on nii hukkamõistu kui ka väimustust, kuid määsulisust ei ole, on purje erandlikkuse ja individuaalsuse rõhutamine (ainus lisatud sõna - "omapäi").

7 "määsav" - määsulisuse tunnus ei ole püsiv. Tõlkijapoolsed lisandid ei välju M.J.Lermontovi luuletuse poeetika raamest.

8 "määsuline" - ainuke täpne tõlge. Tõlkija poolt lisatud "läbi tõttab" ainult suurendab teise stroofi dünaamilisust.

Toodud analüüs tõendab kujukalt sõna "математика" dominantsust ja osutab ühtlasi ühele huvitavale tõlgete võrdlemise võimalusele. Et kontrollida originaalteksti analüüsi käigus välja toodud teiste dominantsõnade paikapidavust, koostasime tõlgete invarianti, mis peaks eelduste kohaselt sisaldama eelkõige dominantsõnu. Ühtlasi aitab invariant välja tuua luuletuse poeetilise mudeli. Tsiteerime Revzinit: "Tõlge on huvitav kui mehhanism, mis toob (õnnestumise korral) reljeefselt välja teose kunstilise mudeli, mille ... võib kindlaks teha, fikseerides ... selle ühise, mis ühendab originaalteose ja tõlke tekste, või, veel parem - ühe teose erinevaid õnnestunud tõlkeid. Teiste sõnadega, poeetiline mudel avaldub kõige selgemini tõlke (tõlgete) invariantina"<sup>9</sup>. Invarianti leidmiseks reastasime kõik originaalsed leiduvad täistähenduslikud sõnad tõlgete absoluutse näitavv (AN) järgi. Neljanda tabeli esimeses osas on arvestatud kõiki 8 tõlget, teises osas kolme täpsemat (tabel I alusel - 1., 6. ja 7.). Nagu tabelist näha, on dominantsõnade (v.a. "математика") AN ühtlaselt kõrge - keskmine AN tabeli esimeses pooles 58 %, teises 83 %. Tabeli kolmandas osas vaatleme dominantsõnade tõlgete täpsust tõlgete kaupa, kusjuures "+" tähistab täpset, "0" neutraalset (ei mahu ei täpse ega vaba tõlke raamesse) ja "-" vaba tõlget.

Kokkuvõtlikku viiendasse tabelisse on koondatud kõigi siin loetletud analüüside tulemused, kusjuures ühtse näitajana kasutasime absoluutset näitarvu (AN).

Selles tabelis on tõlked paigutatud pingeritta nende keskmise AN-i järgi. Nagu tabelist näha võib, on tõlgete omavaheline suhe tõlketäpsuse seisukohalt üldjoontes sarnanenud kõigis analüüsides, vaatamata nende lähtepositsioonide erinevusele.

Tähelepanu äratav A.Sanga tõlke madal AN esimese tabeli näitude põhjal. See on tingitud eelkõige omadussõnade ignoreerimisest - originaali seitsmest omadussõnast on tõlgitud ainult kolm, kusjuures neljast värve tähistavast ainult üks, mis vähendab teose kunstilist mõju. Et võrrelda "Purje" tõlget teiste A.Sanga vahendustega M.J.Lermontovi luulest, analüüsisime viit juhuslikult valitud tõlget. Me ei hakka siin ära tooma tekste ega tabeleid, vaid piirdume üldiste märkustega. Saadud tulemuste põhjal kõigub AN 3 % ja 81 % vahel. Kõige kõrgem AN (81 %) on luuletuse "Слышу ли голос твой..." tõlkel. Tundub, et siin on tõlkijat aidanud seegi, et juba tavaline reaalne tõlge mahub peaaegu täpselt antud luuletuse värsimõõtu (seda enam, et värsimõõduks on siin riimideta regulaarne dolnik). Huvitav on seejuures märkida, et kõik kolm jambis kirjutatud luuletust on madala AN-iga ("Парус" - 14%, "Молитва" - 11 %, "Я жить хочу! Хочу печали..." - 3 %). Võimalik, et siin peitub teatud seaduspärasus, kuid et midagi kindlamat väita, tuleks analüüsida kõiki A.Sanga tõlkeid.

Soovides igakülgselt kontrollida pakutava tõlgete võrdlemise metoodika (tuletame meelde, et selle metoodika põhiideeks on tõlke sisulise täpsuse hindamine arvuliste näitajate abil) töökindlust ja kasutamisevõimalusi, analüüsisime ka V.V.Majakovski, A.Voznessenski ja J.Jevtušenko luuletuste tõlkeid eesti keelde. Valisime meelega need autorid, et analüüsitava materjal oleks võimalikult mitmekülgne.

Majakovski loomingust analüüsisime luuletusi "Kõnelus seltsimees Leniniga" (3 tõlget - F.Kotta, A.Sang ja V.Vilandi) ja "Ameeriklased imestavad" (F.Kotta ja A.Alliksaar) ning katkendit poeemist "Vladimir Iljitš Lenin" tingliku pealkirjaga "Partei" (F.Kotta, J.Kärner ja U.Laht). Peale põhitabeli (tõlke täpsus/vabadus täistähenduslike sõnade kaupa) koostasime veel kaks tabelit: riimuvate sõnade tõlke täpsus/vabadus (sest Majakovski enda sõnade järgi püüdis ta alati paigutada kõige tähtsama sõna värsirea lõppu ja leida

siis iga hinna eest riimuv sõna) ja eri sõnaliikide suhe originaalis ja tõlkes. Kuna F.Kotta on kõigi kolme teksti tõlkija, siis toome siin lühidalt ära tema tõlgete analüüside andmed. Kõikidest teistest meie poolt vaadeldud Majakovski tõlkijatest eristab F.Kottat omadussõnade madal AN (tõlke vabadus ületab kõigil juhtudel täpsuse). Originaalide 42 omadussõnale vastab tõlgetes 31.

Riimimisel kasutab F.Kotta sageli ase- ja sidesõnu - 12 97-st riimuvast sõnast (12 %). See protsent on tunduvalt kõrgem kui teistel tõlkijatel, mis näitab, et F.Kotta pole riimi tähtsust V.Majakovski luules arvestanud. Majakovski vaadeldavaist tõlkeist on kõige täpsemini tõlgitud katkend "Partei". See ilmselt näitab, et tõlkijad on tekstile lähenenud suurema vastutustunde ja tähelepanuga, püüeldes eelkõige sisu võimalikult täpsele edastamisele. Eriti tuleks esile tõsta U.Lahe tõlget, kellel on kõige kõrgemad näitajad riimuvate sõnade osas.

Voznessenskiilt valisime 6 ja Jevtušenkolt 5 luuletust (kõik A.Siia tõlgitud). Voznessenski tõlked on üldjoontes täpsemad. Seda võis ka eeldada, sest tõlke autori originaallooming tundub olevat lähemal sellele luuletajale. Tõlkijapoolseid lisandeid on üsna palju, kusjuures Voznessenski puhul on neist 82 % nimisõnad (Jevtušenkolt 37 %). Näib, et see on seletatav eelkõige perifrasiide rohkusega A.Siia Voznessenski-tõlgetes. Selle võttega nõrgendab vahendaja pahatihti Voznessenskile omast lakonismi, fragmenteerib luuletuste kujundisüsteemi.

Kõike eeltoodud silmas pidades võib konstateerida, et meie näidetes ei sõltu tõlke täpsus/vabadus ajaintervallist originaali ja tõlke loomise vahel, küll aga teksti tüübist. Põhiliseks mõjuteguriks on tõlkija isiksus.

Tõlke adekvaatsuse mõiste on lahutamatu immanentsest või isegi formaalsest analüüsist. Seos formaalse ja sisulise täpsuse vahel on ilmne, kuid muidugi vajab see edasist uurimist. Oletatavasti tekivad tulevikus võimalused sõnastada üldisemad tõlgete täpsuse printsiibid ja kriteeriumid, millel oleks mitte ainult tõlkekriitiline, vaid ka praktiline väärtus.



- 1 Дришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979, lk. 159-160.
- 2 Ревзин И.И. Современная структурная лингвистика. Проблемы и методы. М., 1977, lk. 230.
- 3 Гаспаров М.И. Подстрочник и меры точности. - Kogumik: Теория перевода и научные основы подготовки переводчиков. Материалы всесоюзной конференции. Часть I. М., 1975.
- 4 Ревзин И.И. Современная структурная лингвистика. М., 1977.
- 5 Marcus S. Poetica mathematica. Bucuresti, 1970.
- 6 Гаспаров М.И. Подстрочник и мера ... lk. 120.
- 7 tõlkeühik ("единица перевода") on suvaline mõiste tänapäeva tõlketeaduses. Me järgime I.I. Revzini määratlust: "Iga teos "laguneb" osadeks, mida on võimalik perifraseerida, ja neid osi nimetame tõlkeühikuteks". - Ревзин И.И. Современная... lk. 241.
- 8 Евгеньев Е.Г. Разговор о стихах. М., 1970.
- 9 Ревзин И.И. Современная структурная ... lk. 245.

М.Ю.Лермонтов. Парус.

Белеет парус одинокой  
В тумане моря голубом!..  
Что ищет он в стране далекой?  
Что кинул он в края родном?..

Играют волны - ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...  
Увы! Он счастья не ищет,  
И не от счастья бежит!

Под ним струя светлей лазури,  
Над ним луч солнца золотой...  
А он, мятежный, просит бури,  
Как будто в бурях есть покой!

/М.Ю.Лермонтов. Собрание сочинений в  
четырёх томах. Т. I, М. - Л., 1961,  
с. 390/

1.

F.F.

Üks üksik purje valgendades  
Näib merelt udu sina seest ...  
Mis tema otsib kauges maades?  
Mis tõukas teda kodu veest?

Tuul hulub, laente mängu trotsib  
Mast paindudes ju rägiseb ...  
Ei õnn see ole, mis ta otsib,  
Ei õnn, mis eest ta põgeneb.

Ta üle kuldne päike kaalub,  
Ta all on klaasist selgem voog -  
Ja rahuta ta tormi palub,  
Just kui tooks rahu tormi hoog.

/"Olewiki Lisanleht" 1883. nr. 27/

2.

J. Kunder

Üks puri paistab laente laugel  
Ja ujub üksi edasi ...  
Mis otsib ta siin kodust kaugel?  
Mis sundis teda seie nii?

Tuul vilistab ja langeb laene,  
Mast maru küisis kaaldubke ...  
Ei õnne otsi tema vaene,  
Ei õnne eest ta põgene!

Ta pea kohal kuldne päike,  
Ja sinav vesi silme ees,  
Ta aga ihkab tormi käike,  
Kui oleks rahu maru sees.

/"Oma Maa" 1884. I aastakäik, nr.5, lk. 120/



3.

A.Grenzstein

Üks puri paistab merepinnal  
Ja ujub meres uduses ...  
Mis otsib kaugel lainerinnal?  
Miks kodurannast radunes?

Ei tuul tal mastis rahu hüia,  
Ei laine raue rahule ...  
Oh häda! Ei ta õnne püia  
Ja ei ta õnnest põgene!

Ta jalgel heljub wete - ema  
Ja kõrgel hiilgab päikene,  
Kuid puri - maru soovib tema,  
Kui saadaks maru rahule!

/"Olewik" 1891, nr. 38/

4.

P.Kangur

Üks puri paistab laen'te laugel  
Nüüd hommikuse udu a'al ...  
Mis otsib tema rajal kaugel?  
Mis jättis maha kodumaal?

Waat', laened wõt'wad laksu lüüa;  
Mast paindub tuule järele ...  
Oh häda! ei ta õnne püüa,  
Ei õnne eest ka põgene.

All särab wete siniwoogu  
Pääl läigib päik'se kuldakiir;  
Kuid tema palub maruhoogu,  
Kui oleks marus rahupiir!

/"Postimees" 1892, nr. 264/

5.

J.B.Kadastik

Üksik valge purjuke  
Paistab mere-udust ...  
Miks ta tõttab kaugele?  
Miks ta rändab kodust?

Laene mängib, hulub tuul,  
Mast nii kiigub otse ...  
Õnnest vaikib tema huul,  
Õnne ta ei otsi.

Teda kannab vaikne voog,  
Kuldne kiir ta üle:  
Talle hea kuid tormihoog  
Armas laente süle.

/"Kirjandus - Teadus "Teataja" 1905, nr.233,lisaleht/

6.

M.Under

SÄäl üksik puri valkjalt, laugelt  
Kesk udust merd kui omapäi.  
Mis peaks ta otsima nii kaugelt?  
Mis koduranda maha jäi?

Käib lainimäng kesk tuulte trotsi,  
Mast painduv lõõnud kiunuma;  
Oh ei, - ei õnne tema otsi  
Ja õnne eest ei page ta!

Ta all kuis sinijoome loovib,  
Ta üle päikse kuldne kiirg:  
Ta, meelatu, ent tormi soovib,  
Kui tooks tall' rahu tormiviirg!

/ "Looming" 1940, nr. 9, lk. 910/

7.

K.O.

Läeb üksik puri helevalge  
kesk mereudu sinetust ...  
Mis otsib ranna kaugel kaldal?  
Mis jättis maha minekust?

Küll lainte mängu, tuulte trotsi,  
küll paindub mast ja raksub teest ...  
Ennäe! - ta õnne küll ei otsi,  
ei põgene ka õnne eest.

Ta all on selgeid vetevihke,  
ta peal on päikse kuldne kee.  
Ent tema, mässav, tormi ihkab,  
kui oleks tormis rahutee.

/"Tõõstav Maine" 1941, nr.1/

8.

A.Sang

Nii üksi siniudus loovib  
üks puri merel avaral.  
Mis ta küll võõrsilt leida soovib?  
Mis kodumaal jäi maha tal?

Mast naksab, paindub, tuul on kähe,  
laev läbi tõttab vahust veest.  
Ah, õnne püüdma ta ei lähe,  
ja ta ei page õnne eest! -

Ta peal on taeva puhas vine,  
all taevast heledamad veed; -  
kuid tormi ihkab mässuline,  
just nagu rahu tooksid need!

/M.Lermontov. Luuletusi.Tlk.1964, lk. 179/

T a b e l I

Tölked	Nimis.			Tegus.			Omaduss.			Üldine		
	TN	VN	AN	TN	VN	AN	TN	VN	AN	TN	VN	AN
I	77	16	61	46	39	7	57	0	57	63	25	38
2	59	47	12	62	39	23	14	75	-61	50	51	-1
3	65	43	22	23	67	-44	27	33	-6	42	53	-11
4	77	29	48	46	36	10	43	17	26	58	39	19
5	71	13	58	23	75	-52	29	68	-39	45	49	-4
6	77	13	64	46	33	13	57	29	28	61	31	30
7	77	22	55	69	10	59	56	14	42	74	17	57
8	53	25	28	39	25	14	43	44	-1	47	33	14
Keskmine	70	18	52	45	43	2	38	38	0	55	38	17

T a b e l I I

"astmed" 1+4 tõlked	2+3 I II III <sup>≡</sup>			5	6	9	10	Keskmine AN	
tuul hulub ei õnn									
1	+	+	0	+	+	-	+	70%	
2	+	0	0	+	-	-	+	30%	
Oh häda! kuid puri									
3	+	0	0	0	-	+	+	50%	
Vaat, laened Oh häda!									
4	+	0	0	0	+	+	-	50%	
5	-	-	-	-	+	-	-	0	-50%
laugelt Oh ei meeletu									
6	+	0	0	0	+	-	+	+	50%
lainte mängu Ennäe! Ent tema, mässav									
7	+	0	+	+	+	+	+	+	90%
Mast naksub Ah, õnne									
8	+	0	+	+	+	+	-	+	70%

<sup>≡</sup> Numbrid tähistavad stroofe



T a b e l III

Tõlked	tõlkija poolt lisatud	tõlkimata jäänud
1	(päike) kaalub klaasist (selgem)	кинул луч увы
2	ujub vaene	белеет в тумане голубом кинул скрипит увы луч мятежный
3	ujub heljub hiilgab	белеет голубом кинул играет свищет скрипит луч мятежный
4	särab lähgib hommikuse (udu)	белеет голубом свищет скрипит мятежный
5	tõttab rändab vaikib kannab huul vaikne (voog) hea (tormihoog) armas (laente) süle	голубом что ищет что кинул скрипит увы бежит мятежный как будто в бурях
6	omapäi	голубом есть покой
7	(mast raksub) teest päikse kuldne kee	в край родном
8	laev läbi tõttab taeva vine	белеет луч солнца золотой

Т а б е л IV

1. osa

AN

100 парус ветер мачта счастья/оба/ бури  
 75 волны покой моря бежит просит одинокой  
 63 в бурях ищет не ищет  
 50 солница в тумане в краю родном золотой гнется  
 38 далекой есть  
 25 струя в стране  
 10 играют скрипит  
 -13 светлей луч  
 -25 кинул мятежный  
 -38 белеет  
 -50 свищет голубом  
 -75 лазури

2. osa

AN

100 белеет парус одинокой в тумане моря  
 ищет  
 далекой  
 в краю родном  
 волны  
 ветер  
 мачта гнется  
 скрипит  
 счастья не ищет  
 не от счастья бежит  
 струя  
 солнца золотой  
 просит бури  
 в бурях  
 покой  
 67 голубом  
 33 светлей играют в стране есть мятежный  
 0 кинул луч лазури  
 -33 свищет

## 3. osa

Tõlked Dominantsõnad	1	2	3	4	5	6	7	8
одинокой	+	+	0	0	+	+	+	+
парус	+	+	+	+	+	+	+	+
в тумане	+	-	+	+	+	+	+	+
что ищет	+	+	+	+	-	+	+	0
далекой	+	+	+	+	+	+	+	0
что кинул	0	-	-	0	-	0	+	0
родном	0	+	+	+	0	+	0	+
волны	+	+	+	+	+	+	+	0
ветер	+	+	+	+	+	+	+	+
мачта	+	+	+	+	+	+	+	+
счастья	+	+	+	+	+	+	+	+
бежит	+	+	+	+	-	+	+	+
луч	-	-	-	+	+	+	0	-
бури	+	+	+	+	+	+	+	+
мятежный	0	-	-	-	-	0	0	+
в бурях	+	+	+	+	-	+	+	+
Keskmine AN	69	50	50	75	44	88	81	56

T a b e l V

Tõlked Analüüs	7	6	1	8	4	3	2	5	Keskmine
Täistähenduslikud sõnad	57	30	38	14	19	-11	-1	-4	18
Tõlkeühikud	75	75	50	44	33	0	-8	-40	29
"Rütmide redel"	90	50	70	70	50	50	30	-50	45
Dominantsõnad	81	88	69	56	75	50	50	44	64
Keskmine	76	61	57	46	44	22	18	-12	39

## О ВОЗМОЖНОСТЯХ ОЦЕНКИ КАЧЕСТВА ПЕРЕВОДА

С. Салупере

### Р е з ю м е

В статье рассматриваются возможности объективных критериев оценки качества стихотворных переводов. Сопоставляются переводы разных переводчиков из лирики М. Лермонтова, В. Маяковского, А. Вознесенского и Е. Евтушенко. В анализе учитывается подстрочник, на основе которого выработаны показатели точности и вольности, а на них основе в свою очередь определяется абсолютный показатель качества перевода. Для понимания формальной части анализа приложены наглядные таблицы.

## TÖLKELUULE: TÖLKIJAJA JA LUULETAJAJA

Peeter Torop

(Tartu)

Eelkõige luuletajana ja viimasel ajal ikka enam ka teistesse keeltesse tõlgitava luuletajana tuntud A.Siig on olnud küllalt viljakas luuletõlkija. Tema mahukas tõlkelooming vääraks kindlasti pikemat uurimust, kuid pole neid uurimusi ju veel manalasse varisenud tõlkekorõfeedegi kohta. Ka käesolev artikkel on pühendatud vaid ühele tõlkeraamatule, A.Voznessenski luulekogule "Integraal sirelist", mis ilmus A.Siia ja kirjastuse "Eesti Raamat" vahendusel 1974. aastal. See aasta on ka kõigi järgnevate arutluste piiriks. Viited A.Siia luulele ja selle retseptsioonile kriitikas on lahutamatud antud perioodist. Ka tõlkemeetod ja tõlketase on ajaloolised mõisted, nii et juttu tuleb konkreetsest etapist A.Siia tõlketegEVuses. Sellele analüüsile saavad juba toetuda järgmised, näiteks Jevtušenko või Majakovski eestindustele pühendatud analüüsid.

Andrei Voznessenski

"Kunst on nüanss; nüanss -  
tajutav lõpmatus."

Le Corbusier

Andrei Voznessenski ei lahuta luulet teistest kunstiliikidest ning nimetab oma eeskujude hulgas Lorca, Pasternaki jt. luuletajate kõrval ka Rubljovi ja Le Corbusier'd. Tema luule süvakihid ulatuvad aga noore Majakovskini.

Kuigi võib väita, et "Voznessenski on tavalisest kuulajast-lugejast hea tüki maad ees, ta on intellektuaalne ja erudeeritud" (A.Siig), on ta lugejahulkadele ometi mõistetav. Tema luule spetsiifikat ei määra hoopiski see, et ta end "turbogeneraatorite trubaduuri" nimetab, palju tähtsam on poeedile selle määratluse teine pool. Luuletaja värssides on küll küllaga areneva industriaalühiskonna üha uuenevat sõna-

vara, kuid mitte see ei anna ta luulele olemuslikku värvi, mis pärineb hoopis ürgsematest kihtidest.

Sõna ei maksa Voznessenski jaoks väljaspool keelt, ta ei näita luuletuse konstruktsioone, ei lüki süžeeakarkassile lihtsalt sobivaid sõnu, vaid lähtub futurismi traditsioonidest kantuna keelest, selle süvamehhanismidest. Siit ka tema luule tugev anagrammeeritus. Ja kui Majakovski tragöödia üks põhjusi seisnes selles, et tollane lugeja kaugeltki mitte alati ei mõistnud ta keelt, siis Voznessenski on sammu edasi astunud. Ta ei löhu vana ega ehita uut keelt, vaid kasutab olemasoleva rikkusi, taastab vanu ja loob uusi seoseid. Tema luule sugestiivsus tuleneb ta keele rikkusest, eufoonia läh-  
tub keeleloogikast.

"Riim on ära tüüdanud. Lausa suurepäraselt riimivad kõik V klassi lapsed", ütleb luuletaja ning hakkab riimima täiesti vabalt, toob riimi tihti värsirea algusesse, kasutab semantiliselt koormatud tüviriime. Iga sõna võib kõlalissemantiliselt korraga olla seotud nii antud värsirea kui ka iga eelneva või järgneva reaga - sõnal on Voznessenski luules tugevad ja kaugeleulatuvad nii horisontaalsed kui vertikaalsed seosed. See kõik annab V. Bajevskile õiguse oma doktoritöös rääkida ka Voznessenski riimi erakordsest temaatilisest küllastatusest. Tõesti, luuletaja riim on tabav, pole kunstlikult sobitatud, tuleneb keelest ning mängib korraga teadvusel ja ka alateadvusel. Ta luule oluliseks jooneks ongi see, et tungides probleemide sügavustesse, süüvib ta ka keelde. Ja vastupidi.

"Kui aga luuletaja on otsustanud vabaneda kujutluse võimust ja elada mitte ainult reaalsest tegelikkusest tulenevate kujundite arvel, lakkab ta unistamast, lakkab tahtmast. Tal pole enam soove, ta armastab. "Kujutluselt", mis on vaid hingeliigutus, läheb ta üle "inspiratsioonile", s.t. hingeseisundile. Analüüsilt läheb ta üle usule. Ja siis eksisteerivad asjad lihtsalt niisama, seletatavate põhjuste ja tagajärgedeta. Ei ole enam otsa ega härt, on vaimustav vabadus" (Lorca).

Ei ole turbogeneraatoreid, ei ole trubaduuri - on luule. Luule aga on Voznessenski jaoks barjääride ületamine, üleminek ühest seisundist teise; luule ei ole fakt, luule ei ole loesung - luule on poolseisundid ja pooltoonid, nagu väljendab programmilises luuletuses "Üldplaaž nr. 2":

Я люблю уйти в сиянье,  
где границы никакой.  
Море - полусостоянье  
между небом и землей,

между водами и сушей,  
между многими и мной;  
между вымыслом и сущим,  
между телом и душой.

Kunsti materjal, ta allikad on ammendamatud, luuletaja isik väljendub selle materjali valikus ja käsitlemises. Luule aines on määratletav, liigitatav, ja võib öelda, et sellest materjalist, millega tegeleb Voznessenski (ja ka Siig), materjalist, mida tavatsetakse aktuaalsuseks ja sotsiaalsuseks nimetada, on tehtud kõige enam halba luulet. Seda tähtsamad on erandid.

Sõnad, mis öeldud Lorcaga seoses ("Armastan Lorcát"), käivad täiel määral ka Voznessenski enda kohta: "Luule on ennekoike ime, tunde ime, heli ime ja selle "pisut-pisut" ime, milleta kunst on mõeldamatu. Luule on selgitamatu. Sellest sisemisest muusikalisest kuulisest ilma jäetud inimesed ei mõistnud Lorcát. Oo neid kirjanduselähedaste kohimeeste kidevaid kõrvu ...". Midagi lähedast leiame ka Alliksaare luules. Näilise konstrueerituse tugevad sisemised seosed, sisemine loogika, vabadus.

V. Katajev on väitnud, et Voznessenski põhiomaduseks on "aheldamatus, väärtuslikem, mis luuletajas võib olla".

Arvi Siig

"Selle, kas luuletus on luuletus,  
määrab eelkõige vaist. Sama luule-  
vaist, mida omamata ei saa ka  
luuletust kirjutada."

A.Siig

"Õnnetu on see näitleja, kelle vaistu-  
tud uinuvad. Õnnetu on see näitleja,  
kes mõistusega uinutab vaistud."

V.Panso

"Ühe suveõhtu raamin ära / ja riputan seinale", lubab  
A.Siig ühes pealkirjata luuletuses. Need, kuigi vahetust kon-



tekstist väljarebitud read väljendavad ometi A.Siia luule olulist tunnusjoont. Tema luuletustele on omased terviklikkus, süžeeilisus, kindlad ajalised ja ruumilised piirid. Nad on tõesti kui raamitud - reaalne tüki ke lõpunikirjeldatud tegelikkust, mis saab sageli viimastes ridades-stroofides ka lõpliku hinnangu. Kodanikuna tõetsija, luuletajana seletaja ja hindaja, harvem süviti mõistja.

Raamid mitte ainult ei piira tervikuks üksikuid luuletusi, vaid ka eraldavad neid üksteisest. Isegi tsükli värsides on need raamid fikseeritavad, sest puudub sisemine ühtsus, kõikeläbiv punane niit, mis annabki kriitikule õiguse väita, et "meil on küll siialik maailma kaardistamine, kuid see, mida ta pakub sellesama maailma filosoofiliseks mõtestamiseks, pole veel tema oma" (V.Villandi).

Tundub, et Siial polegi nii kaugeid eesmärke: "Aga selleks, et kella nähes / mõelda kõigepealt mehhanismile, / peab oldama kellasepp, / ja kõik pole veel taandunud nii lihtsaks, / et edaspidi saaks minna / ainult keerulisemaks". Kas ei peitu siin tähtis autorimõte, Siia enda vastuolulisus, mis mitmetes modifikatsioonides mujalgi ta värssides silma hakkab? Kui luuletaja väidab, et "elu on keeruline. / Lihtne kui leivalõik" ("Aabitsatõde"), kas ei arva ta siis, et igapäevases loometöös on eluni jõudmiseks küllalt leivalõigu kirjeldamisest ja äraseletamisest.

Siig jäädvustab nähtava, "luules on ta enamjagu fotograaf" (E.Mälgand), fikseerija. Ta jõuab väga paljudesse paikadesse, jäädvustab palju erinevat, teeb seda kohusetruu reportaažlikkusega, unustades, et luuletajast fotograafina ei tohiks ta rakurs lähtuda sellest, "mis enamiku pilgule niikuinii nähtav" (S.Nagelmaa).

Olemata sisekaemuslik luuletaja, vajab Siig loomiseks rohkesti tugevaid elamusi. Siit peaks tulenema ka teemade rohkus ta luules. Väga lähedane on Siia hoiakule tema "Tuule monoloog": "Olen tuul. / Tuuleks sündinud." Mõttearenduse leiame luuletusest "Tüvi": "tõde, kõmu kogu ilmast / tuultelt kuuled". Siin ehk peitubki põhjendus Siia luule deskriptiivsusele, fotograafitõele.

Siia luules on näiteid, kus ka sel teel on küllalt sügavale jõutud. Seda juhul, kui kujutamisobjektil on autoriga sarnastavaid seoseid. Värsaside lai temaatika muudab need seosed aga enamasti hapraks. Ja siis tuleb neid jälle tugeva raamiga toetada. Kuigi, ... "kõigistab maali raam / nagu

lauljat vist kägistaks ling" ("Sinine ateljee"). Kas ei peitu siin poeedi jaoks traagikatki: "Ja teistpidi tuulteski enam / ma päriselt endaks ei saa ..." ("Teeviit").

Siiale omane "lähematus ja pealiskaudsus muljete fikseerimisel ning mõtestamisel" (S.Nägelmaa) lubab ta kriitikutel väited koondada sõnadesse: "puuduvad nii rosinluuletused kui ka ilmsed prussakad" (M.Mäger). Tema poetikast rääkides on tunne, et luuletaja pole 1974. aastaks veel lahti saanud sellest "konstrueerimiskrambist", millele kassetlase vabavärsist rääkides viitas J.Kross.

Siig ei uuri keelt süvitsi, teda huvitavad uued seosed, eelkõige kujundlikud ning enamasti p i n d m i s e d. Sellega kaasneb keele vähene tunnetamine, kaunis kerge käega tuulab A.Siig neid tema jaoks õigeid sõnu. Talle on tähtsam see, mida ta jäädvustab, kui see, kuidas seda teha. Seepärast on tal üsna palju "kulunud mees- ja naisriime, millel puudub ka sisuline ootamatus" (V.Villandi), "pisut kistud ja natuke kohmakaski metafoor" (M.Mäger), "lisaks veel riimi- ja rütmilohakus ning kohatine sõnapaljus" (S.Nägelmaa). Järgneva jutu seisukohast on tähtis seegi, et Siig on luuletajaid, kes kõigist hädadest (rütm, riim jne.) aitavad end sageli üle samatähenduslike sõnade muidu põhjendamatu kordamisega.

Siig ja Voznessenski

"Kunst algab sealt, kust algab  
nüanss,- samahästi võib öelda, et  
kunst algab sealt, kust algab vorm."

L. Võgotski

Kirjandusloos võib täheldada hulgaliselt selliseid perioode, kus ilukirjandus on varjamatult orienteeritud mõnele kultuuriepoohhile. Niisugune "literatuurursus", hoolimata kirjandusprotsessi üldisest suunitlusest, on olnud iseloomulik mitmetele kirjandusvooludele, aga ka üksikutele kirjanikele. See väljendub nii kirjandusteose formaalsetes tunnustes kui ka kaasakõlalamises, probleemistiku lahenduses või samasuses, kusjuures järeldused ei pruugi hoopiski samad olla.

Siia loomingle on probleem lähedane. Voznessenski aga on selleks autoriks, kelle loomingu juurde Siig ikka ja jälle naaseb. Seosed kahe luuletaja loomingu vahel on küll enamasti pindmised, tulenevad tihti sellest juba viidatud materjali samasusest. On terve rida luuletusi, mille tekstist

paistab algimpulsina läbi mõni Voznessenski luuletus, on teemade sarnasust ja verratõhusust. Seejuures on raske rääkida Voznessenski perioodist Siia luules, pea igas luulerasmatus leidub talle vastu- ja kaasakajamisi.

V. Villandi on vihjanud vene poeetide mõjule A. Siia luules. Voznessenski on põhjuseks sellelegi S. Nagelmaa väitele, et "pisut ükeluiselt hakkavad mõjuma arvukad monoloogid". "Sinise ateljee" kompositsioonis, proosa-luule suhetes, ka mõnedes võtmesõnades on aimatav Voznessenski poeem "Oza". Kust on pärit "anti", kust esimesed, teised ja kolmandad katkendid poemist, proloogid ja epiloogid? Luuletuse "Varjud" ja "Oza" VII peatüki sümboolika seosed?

Raske on uskuda, et luuletuse "Öö" autor ei ole lugenud Voznessenski "Esimest jääd". Säilinud on poeetiline motiiv, erineb üldistusaste. "Ööd eks ole me päevade lakmus. / Üks öö on teerist. / Seisad, / ja äkki valusalt selge on: / täpselt nii läheb elugi mööda. / Taksosid pole. / Ja telefon / tänavanurgal ei tööta" (Siig). "Jää peal libastud: esmane kord! / Hilist öötundi lajatab torn. // Üks kord, / teine kord, / eh, veel mitmes kord" (Voznessenski).

Kuigi tuleb ette ootamatuid sõnaseoseid, mis kõlavad Voznessenskit lugenule tuttavlikult ("Бегите - в себя, на Гаити, в костелы, в клозеты, / в Египты - "Mööda - kohvikust, ateljeest, / mööda kirikust ja WC-st" jms.), ei kohta me siiski lausa ilmseid tsitaate. Siig on küllalt väljakujunenud loomeprintsipiidega luuletaja, kes oma minast ei loobu ning tungides vene poeedi luulemaile, haarates samu teemasid, annab ta harva sama hinnangu, sagedamini mõtestab endast läheduses ümber, annab lõplikkuse, raami.

Siia "Monoloog Hispaania väljakult Roomas" ei ole nii ägedalt kontrastne kui Voznessenski "Esimene monoloog" "Kõrvalpeõikest biitnikute monoloogidena", kuid lahkab tegevuspaiga erinevusest hoolimata täpselt samu probleeme. "Когда мои джастисты ржут, / с опухшей рожей скомороха, / Вы думали - я шут? / Я - суд! / Я - Старший суд. Молись эпоха!" - "Ja kui me muusikat ka teie tellite, / teid miski häirib selles, häirib, häirib siiski! / Me noodivalinguis vast kostvat arvate / saluuti nendele, kes tapetud Vietnamis? / Alarmi kõigile, kes langend sarnaselt / siinsamas - tavalise elu vietnamis?!"

Samade teemade puhul kasvab erinevus nende käsitlemises koos deklaratiivsuse vähenemise ja filosoofilisuse suurenemisega. Voznessenski on tunduvalt poliifoonilisem. Siig vajab

tugevat dominant, pidepunkti. Siit erinevus niisugastes teemades, nagu näiteks Garcia Lorca või Hemingway. On iseloomulik, et Siig kasutab mõlemal juhul refrääni, ühe elemendi kordamist. Voznessenski vastavad võrsid ("Armastan Lorcat" ja "Hemingwayst") on küllalt raskesti jälgitavad, täis ootamatusi. Nagu ütleb Voznessenski ise: "Lorca - see on assotsiatsioonid." Selles kvantitatiivses erinevuses väljendub ka luulelaadide erinevus. Voznessenski polüfoonia asemel on Siial üks motiiv: "Garcia Lorca! Garcia Lorca! Garcia Lorca! No pasaran!". Sama erinevus on Hemingway teema käsitlemisel. Voznessenskil keeruline assotsiatsioonide süsteem, Siial hingeella motiividest kantud refrään. Mõlemad lähenemised on võrdselt võimalikud. Üks püüab mõista süüvies, teine ümbritsevaga seostades. Oleks vale neid suhtumisi hinnanguteskaalal vastandada.

Tegemist on kahe eri poetikaga - ühel pooltoonid, teisel lõpetatus ja raamistatus. Veel üheks näiteks võib tunda striptiisi. Siia "Kinnine monoloog" juhib meid kahe Voznessenski luuletuse juurde: "Lööb naine" ja "Striptiis". Voznessenskil on luuletaja sattunud esmakordselt sellisele etendusele. Ta reaktsioon on ootamatu ("Резу?.. / Или рекут мне глаза прожектора?"), tüdruku silmis arvab ta aimavat kurbust ja igatsust ("А в глазах тоска такая, как у птиц"). Tants on kohutav. Luuletaja needustele aga järgneb ootamatu lõpp:

"Вы Америка?" - спрощу, как идиот.

Она сядет, сигаретку разомнет.

"Мальчик,- скажет,- ах, какой у вас акцент!

Закажите мне мартини и абсент."

Siiale omases deklaratiivsuses on filosoofist striptiisitar pandud ühiskondliku süüdistaja rolli:

"Pardon, mu härrad ... kõik saab comme il faut!

Sest tões kui minus pangatäht ei eksi:

kõik püsib rahal, too ent püsib seksil -

bikiinid sähke! Sähke monoloog!"

## Voznessenski ja Siig

"Nagu näha, on tõlketegevuses kõige raskem ja keerulisem ületada üht, enamasti ületamatut tõket - originaali autori ja tõlkija individuaalsuste erinevust."

A. Meširov

Arvi Siiga kui vene keelest tõlkijat iseloomustab üldiselt hea keeleoskus. Need muudatused, millest järgnevalt juttu tuleb, on küll rohkem värsistamisvõttega kui keelekoostustega seotud. Tõlkes on tehtud meie tõlkeluulele omases laadis, edasi püütud anda peamised formaalsed tunnused.

Küll aga tuleb juba tõlgete esimesel lugemisel sedastada, et tõlkijana pole Siig endas üle saanud luuletajast, juba vaadeldud siialikkusest, ning tõlgetesse on üle kantud tema algupärasele luulele omased konstruktiivsed printsiibid.

Luuletõlge on paratamatu ohverdamine, õnnestumise tähtsaimaks eelduseks on nende elementide õige määratlemine, millele pole mõeldav konkreetse teksti spetsiifika, laiemalt aga konkreetse autori poeetika. Need dominantseid elemente ja seosed peavad tulenevama tekstist, mitte tõlkija teadvusest.

Me juba rääkisime Voznessenski suhtumisest keelde ja sõnast ta luules. Tõlgetes on tunda tõlkija pealiskaudsust. Kõige silmatorkavamaks jooneks tõlgetes on e b a m ä ä r a s u s: konkreetsuse kadumine, kujundite ümbertegemine ja keelest lahutamine. Tõlkes on ladusad, hästi loetavad, kuid jäänud pinnalisteks. Neist ei selgu, mille poolest erineb Siiga keel Voznessenski omast. "Lahkumisel mis meis tihub? / Hämmingus kurb-rõõmsad lihu - / ме kui rõdravasikad" - "Что в нас плачет, отделившись? / Оленихи, отелившись, / так добры и смущены" ("Aastavahetus Roomas"). Inimesi võrdleb Voznessenski uue aasta künnisel vastsünnitanud emapõtradega. Samas ka tugevad semantilised seosed sõnade (отделившись-отелившись) vahel, eraldumise, uue idee. Tõlkes on see kujund kadunud, adekvaati pole leitud.

Vabast ümberkäimisest autori kujunditega räägib ka Voznessenski loomingus tähtsal kohal oleva "Sigulda sügise" tõlge. Seda just luuletuse kõige kandvaimates kohtades. Ridades "tean kunagi kordume, kohtume / oma sõprades, võsudes,

rohtudes / meie asemik meiega ühtub, / sest loodus ei kannata tühjust" on autori jaoks tähtis parafrasis kaotatud: "я знал, что мы повторимся/ в друзьях и подругах, в травинках,/ нас этот заменит и тот -/природа боится пустот." Siin mängib sõna "природа" korraga kahel tähendusel "loodus" ja "(inim)-loomus". Siit ka "kartuse" põhjendus. Hajunud on luuletuse lõpp. Naine keerleb lehena lahkuva rongi tekitatud tuulekerises. "Но женщина мчится по склонам/ как огненный лист за вагоном.../ Спасите!" Tõlkes on see traagiline lahkumise motiiv kadunud, on kadunud põhjus, mis paneb selle "lehe" liikuma: "aga langeva, lõõmava lehena / sõostab naine veel piki mõlva ... / Päästke!"

Kuidas mõista fraasi: "Näitleja monoloogist": "Valutundega piki aorti / leitud armastan leinates"? Originaalis on kõik pisut lihtsam: "люблю тоскою аортовой / мою нерожденную вещь." Eranditena poleks loetletud juhtudes midagi katastroofilist. Ei ole ju võimalik kõike edasi anda, eriti luuletõlkes. Kui aga sellised muudatused on pidevad, kui kujund kujundi järel kaotab oma spetsiifilised nüansid, rääkimata seoste lagunemisest kujundite vahel, siis tekib oht, et iga kujundi saatust eraldi tabab autori luulet üldse. Pisimuudatuste süsteem loob algupärandist hoopis uue ettekujutuse.

Voznessenski luules ei ole juhuslikke sõnu, iga sõna kaalub. Kui aga määratleda nüüd tõlkemeetod, siis hakkab konkreetse asendamises ebanärasega domineerima üks tunnusjoon - m i t m e k o r d n e tõlkimine. Mitte sama idee väljendamine teiste vahenditega, vaid sõna tõlkimine mitme sünonüümi abil.

Elkõige lisab see tõlgetele tohutu ballasti: "Рим гремит" - "Rooma hülgab, mürtsub, prahvab", "гласит" - "pageb, ulub", "но затем живу хотя бы" - "hingan, adun" ("Aastavahe-tus Roomas"); "затосковавшая проводница" - "pulstunud, igavlev kajutisaatja" ("Valuballaad"); "Ты уже мертв сопляк" - "On sus, kollanokk, laip, rammu? .." ("Neizvestnõi - kahe sammuga kaugune reekviem epiloogiga"); "Погашены мои заводы" - "Mu tehased ei sära, huuga" ("Irooniline elegia"); "Тамбовский волк тебе товарищ и друг" - "Tambovi hunt, silm verevidul sind sõbraks peab" ("Nool seinas"); "Без глупых не было бы умных" - "Taip, aru lollusega kaasneb" ("Antimaailmad") jne.

Lisaks muutub selline tõlkimisviis seletavaks, kaovad voznessenskilikud pooltoonid ning asemele tuleb siia ärase-

letamine ja lõpuniütlemine, hinnangulisus: "компания" - "seltakond, fauna" ("Lõõb naine"); "зареванная премьерша" - "prinadonnast hüsteerik, raskekaallanna nutuõrn" ("Näitleja monoloog"): "против громады, Эрнст" - "sinu vastas on müür, mõrv" ("Neisvestiõdi... ") jms. Mõnikord lisab see koomilise maigu: "жизнь меняет опренье" - "elu ajab karva, sulgib" ("Aastavahetus Roomas"), sageli aga juhatab lugejat hoopis vales suunas: "прощай, мое лето, пора мне" - "hüvasti, juuli, august, mu suvekingid", "повторимся" - "kordume, kohtume" ("Sigulda sügis"). Või "Iroonilise eleeogia" lõpuread: "Kuid mina kaon kui marus keer / seltakondadest ja linnakodust. / Mind kutsub hallakirmes mets, / ta koidu külmus, eha huba, / ja kevad manduv selleks, et / kord targu suves kehastuda" - "А я друзей и городов/ беру как бешеная сука,/ в похолодавшие леса/ и онемевшие рассветы, где деградирует весна/ на тайном переходе к лету". Luuletaja põgeneb kriisiperioodil viimases hädas metsa (kutse on siin mõttetus), sealt tuleb lootus ja õigustus, t u m m a d e s koitudes degradeerub kevad mühisevaks suveks. "Онемевшие" seostub siin võtmesõnaga "не пишется". Seega nii "koidu külmus" kui "eha huba" on täielikult võõrkehad.

Kagu ka viimane näide tunnistab, ei lülita tõlkija sõna teose kui terviku konteksti, ei arvesta tekstisiseseid seoseid - see aga võimaldab tal teksti vabalt muuta, sõnal võib vaevalt fraasipikkuses kontekstis olla mitmeid tähendusi. Luulekeeles aga ei ole sõna "üldse", on sõna millegi jaoks, millegi väljendamiseks,

Siia värss on küll ladus, kuid mitte muusika kaudu kõnelev. Voznessenaki on seevastu üks anagrammilisemaid luuletajaid vene luules. Ta värssid on häälikuliselt väga keerukalt organiseeritud ning tõlkijale ei tohiks selle tähtsus märkamata jääda.

"Valuballaadi" tõlkes on häälikulised seosed juhuslikud. Algupärand aga on üles ehitatud anagrammiliselt, kahe võtmesõna "качать" ja "больно" elementide kordumistena. Nii valu kui ka kõikumise efekt on tõlkes kadunud, jäänud on ainult ümberjutustus. Originaali on aga põimitud: заболеваешь, больно, плохо, болеть, обиды, плакать, отбита, бой, обойми, боль, больно; опечалилась, печальной, укачало, полегчает, коченый, качелях, качку, чайку, наикачаемом; reale nende veel selnevaga tihedalt seotud: тошнит, тишина, шея, тошна, тошное, дуна jne. Dominandiks selles luuletuses ongi just

mäng võttesõnade eri varjunditel. Tõlge on siin hoopis uus luuletus.

Kohati on näha, et tõlkija mõistab, kui suurt tähtsust omistab autor sellisele väljendusviisile. Teises tugevasti anagrammeeritud luuletuses "Lumesadu oktoobris" on ta püüdnud seda konstrueerimisprintsipi järgida ning tulemuseks on üks paremaid tõlkeid selles raamatus.

Teiseks õnnestunumaks tõlkeks on luuletus "Lõõb naine", See tees vastab kõige rohkem Siia loomemeetodile. Tõlke õnnestumise eelduseks on originaali suhteline deskriptiivsus ja stiilivabadus; tõlkija ei pea siin iga sõna kaaluma. Tänu sellele on Siig saanud kirjutada temale omases laadis, skilunud on luuletuse dünaamika. Õnnestumiste kilda võib arvata ka "Järve katse" ja veel mõned ebaühtlasemad tõlked, palju on üksikuid õnnestunud stroofe. Enamasti jäävad need luuletuste algusosa, lõpud ja kulminatsioonid tükivad laiali valguma. Niisuguste hulka kuulub "Neizvestnõi -..." oma paljulubava algusega: "Leitnant Neizvestnõi Ernst. / Laiub tuhandeverstane nurm. / Iga viimset kui volti sest / triigib hõõguva rauaga surm." Või lausa alliksaarelikud read "Bal-laadis õunapuust": "Temas saladus kõhnub. Mis siis / ikkagi juhtus? / Õõ toob mandlite lõhnu. / Piinab koitute puhtus." - "Похудевшая тайна. Что же произошло? / Пахнут ночи миндально. / Невозможно светло".

Tervikuna on tõlked osalt siialiku varjundiga, osalt aga uued luuletused, mis juhivad lugeja pigem Siia kui Voznessenski poeetika juurde. Tõlkeraamatut hinnates olekski õigem rääkida mitte niivõrd ühest keelest teise kui stiilist stiili tõlkimisest. Kui luuletuste valiku puhul võib öelda, et Siig on otsinud Voznessenskit, siis tõlgete poeetikaga seoses jääb mulje, et Siig on Voznessenskis otsinud Siiga. See ongi määranud tõlgete õnnestumisastme.



## ПЕРЕВОДНАЯ ПОЭЗИЯ: ПЕРЕВОДЧИК И ПОЭТ

П. Тороп

### Р е з ю м е

В статье предложен критический анализ сборника стихов А.Вознесенского в переводе на эстонский язык /переводчик А.Сийг/. Так как А.Сийг сам поэт, то сопоставляются два творческих метода с учетом отзывов в текущей критике. Из творческого метода Сийга-поэта выводятся особенности метода перевода Сийга-переводчика. Дается всесторонняя характеристика переводческого метода, выделяются его сильные и слабые стороны.

## TÖLKEKULG

Linnart Mäll  
(Tartu)

Kuigi eurooplased olid Hiina olemasolust teadlikud juba ammu enne suuri maadeavastusi ja hiina kultuuri esimesed otsesõjud Lääne-Euroopale on dateeritavad 17. sajandiga, jõudis hiina kirjanduse tippteoseid, Lao-zi<sup>1</sup> "Daodejing" Läände alles 1788.a. tundmatu jesuiidist misjonäri ladinakeelse tõlke näol. Mõõdus veel pool sajandit, ning 1842. a. avaldas Stanislas Julien Lao-zi prantsuskeelse tõlke. Sellest ajast võibki täheldada eurooplaste tohutut huvi tolle mahult üpris tagasihoidliku teose vastu. Tänapäevaks on "Daodejing" kujunenud üheks enamtõlgitud ning enamtõlgitavaks teoseks maailmakirjanduses, kusjuures rahva seas, kus sinoloogia on au sees, on ka tõlgete arv aukartustäratavalt suur - näiteks ingliskeelseid on juba poolesaja ümber.

Kui võtta see suur hulk tõlkeid ja paigutada need üksteise kõrvale ning võrrelda omavahel, siis võib vähiklikul vaatlejal tekkida mulje, nagu oleksid tema ees lebavad tekstid tõlgitud eri originaalidest. Tõepoolest, otsekohe torkavad silma vormierinevused nende vahel; mõned on proosas, mõned värssides, mõnedes on kasutatud nii seda kui teist; mõned tõlked paistavad teiste kõrval hämmastavalt kokkusurutuna, mõned jälle on üsna mahukateks köideteks paisutatud, kus enamik teksti hoopis sulgudesse paigutatud, mis näib viitavat sellele, nagu saaks Lao-zi mõistetavaks alles siis, kui originaalile sõnu ohtralt juurde lisada.

Kui nüüd veidi aegagi tõlgetesse süveneda, siis leiame neid, mis otse kubisevad hiina leksikast, nende kõrval aga torkavad silma tõlked, mis on täidetud ladina keelest laenatud terminoloogiaga; on aga ka tõlkeid, mis pole emakeelsele sõnadele truudust murdnud. Veel mitmekesisemaks läheb pilt, kui tõlked läbi lugeda: kohkudes leiame, et Lao-zi on olnud filosoof, keda saab paigutada kõige erinevamatele filosoofilistesse koolkondadesse: mõne tõlke järgi on ta vulgaarmaterialist, teised jälle nagu lubaksid teda pidada sub-

jektiividealistiks; ilma vaevata leiame tõlgetest kohti, mis teevad Lao-zi peaaegu et kristlaseks või budistiks või šaamaniks või isegi muhameedlaseks.

Hiinoodi valimatult ja süstematiseerimata tõlkeid lapates võib hõlpsalt jõuda silmnähtava järelduseni: "Daodejing" on juba oma algkujul tekst, mis lubab teha kõige erinevamaid, otse vastandlikke tõlgendusi! Ning sammu edasi astudes: Lao-zi oli väga tark mees, kes mõistis, et kõik teed viivad Ühte, ja nii ta paigutas oma teosesse kõik teed. Veel samm edasi ja saab selgeks, et tuleb leida oma tõlge, selline, mis vastab täiesti oma arusaamadele ja ootustele ja pürgimistele.

Need järeldused pole aga kaugeltki õiged. Suurem tõde peitub hoopis vastupidises: tõlgete erinevused tulenevad mitte hiinakeelse "Daodejingi" omapärast, vaid sellest, kui suurel määral on eitatud just originaali omapära. Ning mida kõike küll pole arvestamata jäetud: algupärandi struktuuri iseärasusi, tekstis endas antud määranguid ja võrdlusi, teose kohta ja funktsiooni Vana-Hiina kultuurisüsteemis jne. jne.

Kas on aga olemas tõlget, mis täiesti arvestaks originaali kõiki iseärasusi? Vastuseks saab olla vaid, et ei ole ja vaevalt kunagi olema saab. Kas või sellepärast, et meie teadmised minevikust jäävad alati ebatäielikuks. Ja ka sellepärast, et parimadki tõlked on tehtud oma ajas ja kohas ning peegeldavad seega tahes-tahtmata ka muid omapärasusi originaali omapära kõrval.

Ometi tuleb ja saab sellest tohutust tõlgetemassist välja sõeluda need, milles on märgata püüdu anda edasi originaali iseärasusi võimalikult maksimaalselt. Muidugi erinevad ka need tõlked omavahel, sest koha ja aja parameetrid on tõlkimisel erinevad, kuid püüd anda edasi just originaali ja mitte lugeda sinna tahtlikult sisse midagi muud, on üpris kergesti märgatav. Tahtlikult on aga Lao-zi mõnes tõlkes pandud kuulutama küll vaata et kristlust (muidugi õilsatel kaalutlustel - näitamaks, et ka Hiinamaal on õitsenud suured voorused) ja islamit (muidugi tõstmaks eurooplaste silmis selle religiooni üpris madalat mainet: näete, ka nii suur mees nagu Lao-zi on väitnud midagi säherdust ...) ja veel mõndagi muud. On isegi väidetud, nagu rääkinuks Lao-zi kreeka natuurfilosoofide eeskujul n e l j a s t elementidest, kuigi on aabitsatõde, et hiina süsteemid põhinevad v i i e

elemendi tunnustamisel.

Muidugi jäävad sellised eesmärgid võõraiks tõlgetele, mille eesmärgiks on mõista Lao-si enda mõtteid. Need tõlked aga, ja nende kohta võib kasutada sõna "teaduslikud tõlked" moodustavad otsekui ühe liini või joone või, õigemini, ülespoole suunduva samba, milles hilisemad, toetudes eelmiste avastustele, püüavad muidugi leida ka ise midagi uut, mis seda üldist suundumust lähendaks Lao-si originaali üha täpsemale mõistmisele. Just need tõlked, mis tegelikult kuuluvad ühtsesse kollektiivsesse ja internatsionaalsesse protsessi, paigutaksin ma mõiste "tõlkekulg" alla ning lisaksin sinna ka suure hulga teaduslikke käsitlusi, mis ühel või teisel teel puudutavad Lao-si teksti, aidates sellest ikka rohkem aru saada.

Tõlkimine oleks sellises tõlkekulgemises seega teatud metateksti loomise protsess. Muidugi ei ole see protsess ühtne ja ühtlane, vastuoludest vaba liikumine. Ka siin võib märgata häälbimisi ühes või teises suunas, kuid põhitendentsid joonistuvad selgesti välja.

Üheks tendentsiks, mis viimaste aastakümnete vältel järjest rohkem avaldub, on püüd võimalikult täpselt edasi anda originaali vormistruktuuri. Tõepoolest, see ülesanne ei olegi nii lihtne, kui esimesel pilgul paista võib. Asi on selles, et "Daodejing" nagu teisedki hiina klassikalised tekstid on teatud kaalutlustel (milles oma osa mängib ka paberikandja) pandud kirja liigendamata tekstina, milles read kulgevad lehekülje algusest lõpuni ja iga uue rea algus ei tarvitse tähendada uue mõttelise ühiku algust. Nii on kirja pandud isegi luuletekstid ja tekstid, mille luule ja proosa vaheldub. Rütm, toonid ja riimid aitavad luulet proosast eksimatult eristada ja vilunud lugejale ei tee mingeid raskusi ühtlasest tekstipildist välja lugeda värse, salme, luuletusi.

See, et "Daodejing" ei ole proosatekst selle sõna tavalises tähenduses, sai eurooplastel selgeks juba üpris ammu. Kuid selge oli ka see, et tegemist pole tavalise värssstekstiga: mõned lõigud olid hõlpsalt liigendatavad vanahiina värssiteooriatele vastavalt, edasi aga näis, nagu vaheldusid värssid proosaga. Seepärast ongi mitmel omal ajal "Daodejingi" mõistmist olulisel määral edasi nihutanud tõlked teostatud segameetodil: osa teksti on tõlgitud värssidesse, osa proosasse. Käesoleva sajandi esimestel aastakümnetel

hakkas aga võimust võtma seisukoht, mille kohaselt algselt puhas värestekst on sajandite vältel kannatanud juurdekirjutuste või muude moonutuste käes ning tõlkija ülesandeks pidi seega olema nende vigade parandamine oma tõlgetes. Ning ilnema hakkas tõlkeid, millest oli välja jäänud terveid ridu. Ometi võib ka neid tõlkeid pidada tõlkekulgu kuuluvaiks, sest tendents "Daodejingi" struktuuri avastamise suunas toimis ka neis.

Tõenäolise lahenduse probleemile andis 1976. aastal Leningradi sinoloog V. Spirin, kes leidis, et vanahiina kanoonilised tekstid (jing'id), nende seas ka "Daodejing", kujutavad endist nn. skematiseeritavaid tekste, mis jagunevad keeruka konfiguratsiooniga peatükkideks. Skeemil on teksti mõistmisel tähta oluline koht, seepärast peavad ka tõlked võimalikult täpselt peegeldama tekstis peituvaid skematiseerimisvõimalusi. Kuigi kõigi Spirini järeldustega ei saa nõus olla - näiteks pole kuigi veenev tema arvamus, et "Daodejingi" kõik peatükid on jagatavad üheksaks elementaarsemaks ühikuks - on tema poolt välja töötatud metoodika siiski niivõrd veenev, et strukturealne lähenemine "Daodejingile" ja teistele kanoonilistele tekstidele (jing) peaks nüüdsest peale olema normiks.

Illustreerimaks struktuuri tähtsust "Daodejingi" mõistmisel esitame kolmest reast koosneva bloki 63. peatüki algusest koos mõnede tõlkenäidetega:

wei wu wei  
shi wu shi  
wei wu wei

Jan Hin-sun (1950): Нужно осуществлять недеяние, сообразовать спокойствие и вкушать безвкусное.<sup>2</sup>

A. Waley (1934): It acts without action, does without doing, finds flavour in what is flavourless.<sup>3</sup>

R. Wilhelm (1921):

Wer das Nichtsein übt,  
Sich mit Beschäftigungslosigkeit beschäftigt,  
Geschmack findet an dem, was nicht schmeckt...<sup>4</sup>

D.C. Lau (1963): Do that which consists in taking no action; pursue that which is not meddlesome; savour that which has no flavour.<sup>5</sup>

E. Schwarz (1970):

Handle - doch nie der natur zuwieder  
tu - doch nicht der taten wegen

schneck - doch nicht um geschmack zu finden<sup>6</sup>

W. Chan (1963): Act without action.

Do without ado.

Taste without tasting.<sup>7</sup>

G. Feng & J. English: Practice non-action.

(1972)

Work without doing.

Taste the tasteless.<sup>8</sup>

Toome veel näite ka ühest varasemast, kuid kahtlemata tõlkekulgu kuuluvast tõlkest:

J. Legge (1891): (It is the way of the Táo) to act without (thinking of) acting; to conduct affairs without (feeling the) trouble of them; to taste without discerning any flavour.<sup>9</sup>

Ning väljavõte ka 1937.a. eesti keeles ilmunud "Dao-de-džingist", mis ei kuulu tõlkekulgu juba seepärast, et kujutab endast kompilatsioonist kahest tunduvalt varasemast, inglise- ja soomekeelsest tõlkest: "Tegutseda ilma kavata, toimida uhkustamiseta..." (kolmas rida puudub, järgneb hoopis järgmisele blokile viitav "leida suurt väheses" jne.).<sup>10</sup>

Mida öelda nende näidete kohta? Legge pakub huvi vaid ajaloolisest seisukohast, näitamaks, kuidas sulgudes Laozi'le "mõtet" juurde lisati, kuid selline toimimine oli tol ajal valitsev ka teistest keeltest tõlkimise puhul. Nagu näidetest nägime, hilisemates tõlgetes sulge me enam ei leia, tõlked aga erinevad siiski üksteisest mõnel määral.

Vaadates originaali, näeme et igas reas on esimene ja kolmas hieroglüüf üks ja seesama, keskmine aga tähendab eistust. Esimese rea - wei wu wei - tähendus on sinoloogidel hästi teada paljudest muudestki taoistlikest ja zen-budistlikest teostest, ning selle mõtte on õigesti edasi andnud Waley ja Chan. Teine rida on õigesti Waley, Chanil ning teatud määral ka Fengil ja Englishil; kolmas rida aga ainult Chanil, Waley aga läheb kõrvale sellest, mida bloki struktuur peaks otse peale suruma: bloki esimene rida on üldiselt alati määrav ka teiste ridade tähenduse mõistmisel. Jääb vaid üle häämastuda, et Chanil õnnestus enne Spirini teoreetilise põhjenduse<sup>11</sup> ilmumist blokk tervikuna tõlkes õigesti edastada (mitmete teiste blokkide puhul ta pole paraku nii järjekindel olnud). Eestikeelses tõlkes andsin selle bloki edasi järgmiselt:

toimi toimimata

tegutse tegutsemata

maitse maitsemata<sup>12</sup>

kuigi mõeldavad oleksid olnud ka

toimi ilma toimimata

tegutse ilma tegutsemata

maitse ilma maitsemata

ja

toimi mitte toimides

tegutse mitte tegutsedes

maitse mitte maitstes

sest viimaste, kuigi pikemate ja mitte mingit lisainformatsiooni esitavate ridade õigustuseks olnuks originaalile iseloomuliku reasisese sümmeetria reprodutseerimine ka tõlkes (kuigi eesti keele omapära tõttu saab ka esimest varianti pidada sümmeetriliseks).

Nüüd heidame põgusa pilgu "Daodejingi" teksti skematisseerimise põhimõtetele. Skeemi algühikuks on rida, järgnevad blokk, peatükk ja tekst.

Rea määratlemine võib esmapilgul paista üpris kerge ülesandena: reaks tuleb lugeda sellist hieroglüüfide järgnevust, millel on suletud grammatiline vorm ja lõpetatud mõte. Kui seda formuleeringut järjekindlalt järgida, siis osutuks, et rida ja lause on identsed mõisted. Tõepoolest, terves reas tõlgetes ongi otsekui sellest määrangust lähtutud.

Tegelikult rea selline määratlemine ei vasta "Daodejingi" struktuursetele iseärasustele ja eelkõige sellele, mida Spirin on nimetanud universaalseks parallelismiks. Seepärast tundub, et õigem oleks reaks pidada 1) struktuurse parallelsu minimaalset elementi ja 2) välisraamistikku kuuluvaid sõnu või fraase (mille hulka ma paigutaksin Spirini poolt nimetatud võimaluste kõrval ka sõna või fraasi, mis kuulub võrreldav määratluse kõigi järgneva bloki ridade juurde. Nii näitaks tuleb 2. peatüki alguses eri reaks tõsta kaks hieroglüüfi "tian xia" - "taeva all", sest need kuuluvad bloki mõlema osa juurde:

tian xia

jie zhi mei zhi wei mei

si e yi

jie zhi shan zhi wei shan

si bu shan yi

Tõlkes:

taeva all

kõik mõistavad ilusa iluseks

siit ka inetus  
kõik mõistavad hea heaks  
siit ka halb<sup>13</sup>

("Taeva all" peaks mõtteliselt korduma ka enne bloki teist  
osa: taeva all kõik mõistavad hea heaks...)

51. peatüki keskpaiak tuleks skematiseerida järgmiselt:

gu  
dao  
sheng zhi  
de  
xu zhi  
zhang zhi  
yu zhi  
cheng zhi  
shu zhi  
yang zhi  
fu zhi

ja tõlkes:

sest  
kulg  
sünnitab neid  
vägi  
kasvatab neid  
juhib neid  
toidab neid  
hooldab neid  
korrastab neid  
kostitab neid  
katab neid

Paralleelsed read või paralleelsed ridade kompleksid, mis järgnevad üksteisele, moodustavad bloki. Blokk ei ole ridade mehhaaniline ühendus, vaid tal on täita ka mõtet kujundav funktsioon, nagu nägime 63. peatüki algblokki analüüsid. Iga blokki iseloomustab sisuline ühtsus. Blokil on mõju ka teda moodustavate ridade mõtestamisele - rida saab lõplikult mõistetavaks vaid bloki kontekstis (mis muidugi ei tähenda, nagu ei võiks rida ka iseseisvana funktsioneerida). Blokid võivad üksteisele järgneda kas vahetult või neid eraldavad read, mis kuuluvad välisraamistikku. Viimasel juhul avaldavad ka need mõju bloki mõtestamisele.

Peatükk võib koosneda kas ühest (näit. 18. peatükk) või mitmest blokist ja välisraamistikku kuuluvatest ridadest.



Näitena esitame kolme peatüki skeemid (blokke tähistavad raamid, numbrid raamide sees - ridade arvu blokis, number 1 esindab üksikut rida):

<u>III</u>	<u>LXXVI</u>	<u>LXXXI</u>
6	8	7
1	1	4
4	2	2
2	1	
3	2	
	2	

Nüüd oleks kohane küsida, mida kujutab endast "Daodejing" kui terviklik tekst? Kas on ta filosoofiline traktaat, mille vorm on skematiseeritav või võib teda lugeda poeemiks, nagu teeb näiteks N.I.Konrad?<sup>14</sup>

Et vastata sellele küsimusele, on esmalt vaja selgeks teha, kas sõnad "Daodejingis" on vaadeldavad põhiliselt filosoofiliste terminitena või kujutavad nad endist ka kujundeid, nagu näiteks 42. peatükis:

wan wu fu yin bao yang

Kui tõlkida seda mehhaaniliselt-mõisteliselt, siis võib jõuda mõttetuseni: "Kümme tuhat asja kannab seljas yin'i hoiab käes yang'i". Asi ei parane oluliselt ka siis, kui tõlkida ära yin ja yang: "Kümme tuhat asja kannab seljas varju, hoiab käes valgust". Milles on viga? Wan wu tähendab otsetõlkes tõepoolest "kümme tuhat asja". Kuid nagu kreeka myrias, on ka hiina wan wu hakanud tähendama ka tohutut hulka, loendamatu hulka, s.o. seda, mis uus-euroopa keeltesse on kandunud laensõnana - müriaadi, musttuhandet. Ning hiina filosoofilistes ja poolfilosoofilistes tekstides on wan wu esinemine seotud just müriaadi tähendusega. Hieroglüüf fu ilmselt tähendas algselt tõesti "seljas kandma" ja bao "käes hoidma", kuid mitte enam I a.t. keskel e.m.a., mil nad said hoopis üldisema tähenduse. Esitatud rida aga peab väljendama vähemalt kolm mõtet: 1) kõik nähtused on kahe vastandjõu yin'i ja yang'i - mõju all, 2) kõik elav kasvab maast taeva suunas, 3) inimesed kujutavad endast taeva ja maa sünteesi. Kujundlik lähenemine peaks lakooniliselt suutma edasi anda kõik selle: "Musttuhanded varju emmates sirutuvad valguses-

se." Või kui püüda näha hiinakeelses lauses midagi passiiv-konstruktiooni taolist, siis võiks alles alles ka hieroglüfide algtähtendused: "Mustuhanded varju seljas kantuna valguse kätte võetakse". Aga ka siin on tegemist kujundiga.

Selle kasuks, et "Daodejingi" mõisted on ühtlasi kujundid, räägib ka asjaolu, et isegi "dao" on seletatud metafoori ehk võrdluspildi kaudu 32. peatükis: "Kulgemise võrdluspilt taeva all: jõed ja ojad mere suunas voolavad."

Kui arvestada, et "Daodejingil" on ka teisi luulele omaseid jooni (riimid, tunderõhud jne.), siis tundub, et teksti poetiline iseloom ei tohiks äratada kahtlust. Kuid ometi on "Daodejingil" ka filosoofilise traktaadi iseloom ja sellisena nähti teda eriti keskaegses Hiinas. Ilmselt peitub vastus selles, et "Daodejing" kuulub ajajärku, mida iseloomustab üleminek mütopoetiliselt mõtlemiselt teoreetilisele mõtlemisele. Järelikult ei saa "Daodejingis" näha ainult müüti või luulet ja samuti ei tohi selles näha ka puhtfilosoofilist traktaati. Kuidas anda seda tõlkes edasi? Vormilisest küljest tuleb võimalikult täpselt püüda järgida originaali skeemi. Kuna silpide arvu reas on vanahiina keele äärmise lakoonilisuse tõttu nagunii võimatu täpselt edastada, siis selle poole pole tarvidust pürgidagi. Kokkuvõttes, arvestades asjaolu, et eri blokkidesse kuuluvates ridades on silpide arv erinev, mis toob kaasa rütmide vaheldumise peatüki sees, mida samuti tuleb tõlkides silmas pidada, siis võib kõige täpsemaks vormiks "Daodejingi" tõlkimisel pidada vabavärsilist ülesehitust.

Viimaste aastakümnete tõlkekulgu on toonud palju uut ka "Daodejingi" sõnade tähenduse mõistmisele. J.Needhami, A.Waley, H.Welchi, G.Creeli ja paljude teiste töödes võib leida arvukalt lehekülgi, mis on pühendatud selle või teise sõna tähenduse selgitamisele. Vaatamata sellele, et õpetlaste arvamused ei lange mitte alati ühte, võib ka siin täheldada üldist tendentsi, mis väljendub selles, et Lao-zi õpetuses leitakse üha vähem ja vähem ühiseid jooni Euroopa religioonide või filosoofiatega.

See tähendab eelkõige seda, et lääne filosoofiline ja religioosne terminoloogia on pidanud tõlgetest taanduma. See ei tähenda aga hoopiski seda, nagu oleks Lao-zi (ja ka teiste Ida mõtlejate) sõnadele hoopiski võimatu vasteid leida. Neid on võimalik leida, tuleb vaid aru saada lihtsast tõsi-asjast: iga mõttesüsteemi terminoloogia põhineb tavalisel

kõnekeelel, Ida filosoofiates aga tõsteti termini tasemele teisi sõnu, kui võib-olla kreeka ja saksa filosoofias (mille terminoloogiat me oleme harjunud filosoofias ainumääravaks pidama). Kuna aga rahvakeeled suurema sideme tõttu elupraktikaga erinevad omavahel vähem kui filosoofiakeeled, siis peitub võti Ida filosoofia tekstide tõlkimisel järgmises: esmalt tuleb leida sõna tähendus lihtsates ilukirjanduslikes tekstides ja seejärel püüda sellele oma emakeeles leida võimalikult lähedane vaste, tundmata muret, kas seda sõna tarvitatakse ka kodumaises filosoofilises või religioosses kirjanduses. Tõlketekstis omandab selline sõna paratamatult ka terminoloogilise iseloomu. See suund, mida viimastel aastakümnetel eriti põhjendab küll tibetoloog H.V.Guenther, on ka Lao-zi ja teiste vanahiina filosoofide tõlkimisel põhitudentsiks kujunenud. Nii näiteks on A.Waley tõlke järel peaaegu üldtunnustatuks saanud, et de ei ole mitte "virtue" kõlbelis-eetilises tähenduses, vaid hoopis "power", see aga ei tähenda, nagu oleks de eesti keeles jõud, sest eesti keeles on ammust aega kõneldud: sellel nõial või šamaanil on vägi, tollel aga ei ole.

Eriti selgelt ilmneb ülalnimetatud tendents taoismi ja üldse vanahiina filosoofia põhitermini dao tõlgendamisel ja tõlkimisel. Pärast minu Lao-zi tõlke ilmumist võis siit ja sealt kuulda hämmastusavaldusi dao tõlkimise üle sõnaga "kulg". Mind hämmastab see hämmastus, sest tendents tõlkida dao'd just selle sõnaga on avaldunud küll juba vähemalt viiskümmend aastat, kui mitte rohkem.

Esimeses, ladinakeelses tõlkes oli dao edasi antud sõnaga Ratio jumaliku mõistuse tähenduses. Möödunud sajandi kahekümnendatel aastatel jätkas seda suunda M.Abél Rémusat järgmiste sõnadega: "Ce mot me semble ne pas pouvoir être bien traduit, si ce n'est par le mot dans le triple sens de souverain Être, de raison, et de parole."<sup>15</sup> Tema järglane professoritoolil, "Daodejingi" esimese prantsuskeelse tõlke avaldaja Stanislas Julien aga kasutas ilmselt esmakordselt dao vastena sõna "la Voie" - tee. Sellest peale kujunes "tee" üheks enamkasutatavaks dao vasteks, kuigi juba möödunud sajandi viimasel veerandil mõisteti seda mitte enam maa peale rajatud kindlate piiridega ja kindlasse kohta viiva rajatisena ega ka mitte teatud käskude ja juhtnööride summana, vaid looduse protsessina: "When the word is translated Way, it means the Way of Nature, - her processes, her

methods, and her laws."<sup>16</sup>

Käesoleva sajandi esimestel aastakümnetel võib täheldada uuesti dao tõlkimist logoseks või mõistuseprintsipiiks. Näiteks P.Carus - Reason, R.Wilhelm - der Sinn. Richard Wilhelm andis isegi üpris kummalise teoreetilise põhjenduse dao tõlkimiseks ükskõik milleks: "Im Grunde genommen kommt auf den Ausdruck wenig an, da er ja auch für Laotse selbst nur sozusagen ein algebraisches Zeichen für etwas Unaussprechliches ist. Es sind im wesentlichen ästhetische Gründe, die es wünschenswert erscheinen lassen, in einer deutschen Übersetzung ein deutsche Wort zu haben."<sup>17</sup>

Siiski ei osutunud Ratio juurde tagasipöördumine püsivaks. Kahekümendatest-kolmekümendatest aastatest peale on määravaks osutunud tendents, mis ongi eesti keeles andnud dao tõlkevasteks "kulg". Esmalt hakati daod uuesti tõlkima "teeks". Sellest eriti prantsuse islamimeelsete intellektuaalide seas (R.Guénon jt.) levima hakanud taoismi-islami analoogiaotsingud kummutas juba väljapaistev sinoloog H.Maspero: "Kuigi sõna "dao" tähendab "Tee", ei ole sellel midagi ühist kristlike või muhameedlike müstikute "Teega".<sup>18</sup> Sest tee dao tähenduses pole mitte tee, mida mõõda kõnnitakse edasi või tullaakse tagasi, vaid asjade sisemine käik, protsess. Seda hakkasid juba kolmekümendatel aastatel eurooplastele meelde tuletama ka hiina õpetlased. Hu Shih kirjutab: "So, the new principle was postulated as the Way (Tao), that is a process, an all-pervading and everlasting process."<sup>19</sup> Väljapaistvaim meie sajandi hiina filosoof Fung Yu-Ian aga väidab: "...when we talk about Tao, we speak from the aspect of activity of all things."<sup>20</sup> Muide, Fung Yu-Ian on kirjutanud artikli taoismist ka "Filosoofia entsüklopeediasse", kus märgib: "Tema (Lao-zi - L.M.) põhiliseks mõisteks on "dao" - asjade loomulik käik, mis ei sõltu ei jumalast ega inimestest ja on maailma liikumise ja muutumise üldiseks seaduseks."<sup>21</sup> Suurimaid hiina teaduse ajaloo uurijaid J.Needham märgib: "The Tao or Way was not the right way of life within human society, but the way in which the universe worked, in other words, the Order of Nature."<sup>22</sup>

Seda, et dao ei ole mitte "tee" tavalises mõttes, vaid eelkõige protsess, "asjade käik", kulg, on viimastel aastakümnetel toonitanud pea kõik väljapaistvad sinoloogid. Hästi võtab selle tendentsi kokku Alan Watts: "Thus the Tao is the course, the flow, the drift, or the process of nature..."<sup>23</sup>

Ja edasi: "To sum up thus far, Tao is the flowing course of nature and the universe..."<sup>24</sup> Kas saab pärast kõike seda kahelda veel eestikeelses sõnas "kulg", eriti kui arvestada, et inglased on alati vältinud dao tõlkimist sõnaga "road" ja venelased sõnaga "дорога", eelistades aktiivseid "Way" ja "путь"! Ja pealegi on kulg üpris hea sõna, võib-olla paremgi, kui ingliskeelne "course", igal juhul aga parem kui venekeelne kohmakas "ход вещей".

Aga tuleme tagasi Wilhelmi juurde: dao olevat vaid algebramärk väljendamatute tähistamiseks. See väide oleks nagu õigustuseks, jätmaks dao hoopis tõlkimata ja interpreteerimata. Muide, need, kes seda proovisid, on "Daodejingi" puhul puutunud kokku suurte raskustega näiteks 77. peatükis, kus on vastandatud tian zhi dao (taevadao) ja ren zhi dao (inimese dao). Mis asjad siis need on, juhul kui dao oleks vaid mingi väljendamatute ja paigalseisev kõige oleva alus? Ja tõepoolest, isegi Feng ja English, kes muidu on dao tõlkimata jätnud, on väljendi ren zhi dao eelistanud tõlkida - "way of men"! Kas "Daodejing" räägib siis ühest daost, kahest daost või koguni mitmest daost? Eurooplane saaks sellest raskusest küll võib-olla üle suure tähe kasutamisega - vastandades dao'le Dao või isegi DAO. Lao-zi ja ka teised hiinlased ei saaks aga kuidagi niimoodi mõelda, sest pole olemas suurte ja väikeste hieroglüüfide vastandamist.

Mida ütleb Lao-zi väljendamatute ja nimetute kohta ise. Kohe 1. peatüki alguses on mainitud:

nimetu taevasmaa algus

nimetatu on musttuhandete ema

Järelikult on tollel väljendamatul või nimetamatul ka nimetatud aspekt. Sõna dao ongi, kuna tegemist siiski pole tähenduseta märgiga nagu x, y või z, tolle väljendamatul nimetatud aspekt. Muidugi annab Lao-zi endale aru, et nimi ei väljenda väljendamatut täielikult, et selle kõrval, millest saab rääkida, on ka midagi, millest ei saa rääkida, kuid sõna dao ei ole valitud ka mitte juhuslikult, kuigi 25. peatükk võiks nagu mõtted selles suunas liikuma panna:

ma ei tea ta nime

sellepärast ütlen kulg

suvaliselt annan nimetusi

Kuid 32. peatükk viitab sellele, et sõna dao on valitud eelkõige metafoorina - see tähistab ka jõgede ja ojade voolamist. Eks öelda ju ka eesti keeles "jõgi kulgeb", "jõekulg"

jne. Dao võrdlemine vee voolamisega on iseloomulik ka teistele taoistlikele tekstidele, näiteks Zhuang-zi'le, ning et sõnaga dao on tahetud tähistada just liikumist näitab ka see, mida räägitakse 25. peatükis pärast ülaltoodud tsitaati:

ütlen suur  
suure ütlen mõõduvaks  
mõõduva ütlen kaugenevaks  
kaugeneva ütlen naasvaks

Järelikult pole ükskõik, kas dao asendada tõlkes ükskõik mis sõnaga või jätta ta asendamata. Austus autori vastu nõuab, et kasutataks sõna, mis ka tõlkekeeles lubaks esitada samu metafoore ja kujundeid, mis originaaliski. Eestikeelne "kulg" seda lubab! Ometi tuleks meeles pidada, et sellel kõigel on ka nimetu, s.o. väljendamatü aspekt. Eurooplasel on sellest võib-olla raske aru saada, sest alati on püütud rääkida ka sellest, millest rääkida ei saa (näit. jumalatõestused), kuid taoistid nagu budistidki on eelistanud väljendamatust vaikida. Räägitakse sellest, millest saab rääkida. Lao-zi ei vaikinud, järelikult jättis ta väljendamatust rääkimata.

Kuid dao ei ole vaid Lao-zi sõna. See on keskseks mõisteks teisteski Hiina filosoofiakoolkondades, isegi legismis. Ja meil pole mingit alust arvata, et Lao-zi selle esimesena kasutusele võttis. Hilisemal ajajärgul on dao mõiste muutunud üha terminoloogilisemaks, nii et seda on isegi defineeritud. Ühes Konfutsiusele omistatud, kuid ilmselt üpris hilises tekstis (mida, muide, ka taoistid kõrgelt hindavad) on öeldud: "loomu järgi käimise kohta öeldakse - dao".

Viimastel aastakümnetel on hakatud rohkem tähelepanu pöörama ka "Daodejingi" kohale vanahiina mõttesüsteemides kui terviklikus süsteemis. A.Waley teeb oma kommentaarides hinnalisi tähelepanekuid taoismi ja legismi vahekorra kohta. Yang Yong-guo osutab kohtadele, mis võiksid olla Mo-zi kriitikaks.<sup>25</sup> See, et Lao-zi teoses on kritiseeritud konfutsiaanlust, paistab olema sinoloogide enamiku arvamus.<sup>26</sup>

Tõepoolest, põhjalikum süvenemine teiste vanahiina koolkondade õpetustesse näib pakkuvat uusi võimalusi "segaste ja tumedate" kohtade selgitamiseks "Daodejingis" - neid on aga paraku veel palju. "Daodejingi" eesti keelde tõlkides tegin ma mõningaid katseid, näiteks 20. peatüki II blokis, 53. peatüki I blokis ja mujal.

Palju segadust ja arusaamatust on uurijatele valmistanud 31. peatükk, mille kohta mitte eriti ammu kirjutab D.C. Lau: "The text of this chapter is obviously in disorder and needs rearrangement..."<sup>27</sup> Tõepoolest, kui vaadata seniilmunud tõlkeid, siis näeme, et peatüki alguses kutsutakse üles relvi täielikult hülgama, hiljem aga lubatakse nende kasutamist õiglastel eesmärkidel. Jan Hin-funi tõlge peegeldab üpris täpselt selle peatüki mõistmise taset:

"Хорошее войско - средство, /порождающее/ несчастье, его ненавидят все существа. Поэтому человек, следующий дао, его не употребляет."

Благородный, во время мира, предпочитает уважение, а на войне применяет насилие. Войско - орудие несчастья, оно не является орудием благородного. Он употребляет его только тогда, когда к этому его вынуждают. Главное состоит в том, что он соблюдать спокойствие, а в случае победы - себя не прославлять. Прославлять себя победой - это значит радоваться убийству людей. Тот кто радуется убийству людей, не может завоевать сочувствия в стране. Благополучие создается уважением, а несчастье происходит от насилия.

Слева строятся военачальники флангов, справа стоит полководец. Говорят, что их нужно встретить похоронной церемонией. Если убивает многих людей, то об этом нужно горько плакать. Победу следует отмечать похоронной церемонией."<sup>28</sup>

Peatükk muutub aga täiesti arusaadavaks, kui oletada, et Lao-zi tsiteerib peatüki keskel konfutsianisti (või protokonfutsianisti). Ning tõepoolest, vastandatud on you-dao-she (kulgeja) taoistina ja junzi (õilis) konfutsianistina. Esimene on relvade tarvitamise vastu täielikult, teine lubab endale seda võimalust väljapääsmatus olukorras. Lao-zi on aga kategooriline, vastates konfutsianistile: ka õiglasel sõjas saavutatud võitu tuleb tähistada matusetseremooniaga:

relvad pole õnne riistad  
olendid neid vihkavad  
sellepärast

kulgejad ei tarvita  
õilishing ent arvab

rahuaegu hindan vasemat  
sõdides kuid hindan paremat  
relvad pole õnne riistad  
pole õilishinge riistad  
tarvitan kui teisiti ei saa

ülimaks sean aga rahu  
 võidan küll kuid ilusaks ei pea  
 ilusaks kui peaksin  
 rõõmustaksin inimestapust  
 rõõmustaksin inimestapust  
 püüdlused ei täituks taeva all  
 pidupäevil hindan vasemat  
 murepäevil hindan paremat

abipealik lahingus on vasemal  
 ülepealik lahingus on paremal  
 räägitakse

ülemvõimu valdaja pidagu peiesid  
 laibavirnade kohal nutad kurvastades  
 võidad sõja  
 pea peiesid

Teistmoodi kui seni saab tõlgendada ka 41. peatüki algust. Minu arvates seal esitatud hierarhia (shang shi, zhong shi, xia shi) ei väljenda mitte inimeste võimete gradatsioonid, vaid esitab täpselt konfutsianistlikku ametnikuhierarhiat, nagu see on kirja pandud ka Meng-zi raamatus.<sup>29</sup> Tsi-teerime seekord Lau'd:

When the best student hears about the way  
 He practices it assiduously;  
 When the average student hears about the way  
 It seems to him one moment there and gone the next;  
 When the worst student hears about the way  
 He laughs out loud.  
 If he did not laugh  
 It would be unworthy of being the way.<sup>30</sup>

Esiteks, taoismi järgi ei saa dao'd praktiseerida, dao juurde võib vaid naasta. Konfutsianismi järgi aga seda saab: "Mitte kulg ei ülen da inimest, vaid inimene ülendab kulgu." Teiseks, halva õppi ja naer tundub tõlkes olema pilklik. Tegelikult taoistid pidasid naeru väga heaks ja vajalikuks inimestevõitluseks, sest see näitab, et kõik läheb nii nagu vaja (s.o. kulgeb). Kolmandaks: taoistid ei pidanud miski konfutsianistlikku hierarhiat, vaid arvasid, et ametiredelid mõõda üles ronides kaotavad inimesed oma loomulikkuse. Sellepärast tundub, et hoopis esimeses reas esindatu ei mõista dao'd, vaid arvab enesekindlalt, nagu saaks seda teostada (liigutada). Kolmandas reas räägitakse kesktaseme ametnikust, temal aga, nagu igal pool mujalgi, puudus ka Hiinas oma



arvamus. Alam ametnik on aga säilitanud inimlikkuse, ei ütle midagi, vaid naerab. See on aga loomulik käitumine:

kõrgõpetlane kulgemisest kuuldes arvab  
liigun ja liigutan teda  
keskõpetlane kulgemisest kuuldes arvab  
nagu oleks nagu poleks  
allõpetlane kulgemisest kuuldes  
naerab tema üle valjult  
kui ei ole naeru  
siis ei ole kulgu

Ma ei tea ühtegi teist teksti Idas, mille lahtimõtestamisega oleks niipalju vaeva nähtud. On otse iseloomulik, et selle teksti, mille keskseks sõnaks on "kulg", interpreteerimise käigu kohta sobib kasutada sõna "tõlkekulg" rohkem kui ükskõik mis teise kohta.

Kahtlemata ei saa see kulg otsa ka kaheksakümne aastatel. Mitmed ebaselged kohad "Daodejingis" vajavad veel selgitamist. Ka võib juhtuda isegi selgete kohtade selguse hoopis teise suunda pööramist. Näiteks, kui peaks õnnestuma tõestada, et 2. peatüki II bloki igas reas esineval sõnal xiang oli ka Lao-zi ajal tähendus "seda", siis võib see blokk hakata välja nägema hoopis selline:

olev  
olematus seda sünnitab  
raske  
kerge seda valmistab  
pikk  
lühike seda mõõdab  
jne. jne.

---

#### Märkusi

<sup>1</sup> Eestikeelses kirjanduses on kasutatud ka nimekuju Laozi. Ma ei pea zi'ga lõppevate nimede kokkukirjutamist siiski õigeks, kuna see pole nime osa, vaid omapärane tiitel. Lao-zi oleks seega Lao-filosoof või Lao-meister, Meng-zi - Meng-filosoof või Meng-meister jne. Muide Lao-zi, Meng-zi jne. võivad tähendada ka nende kirjutatud või neile omistatavat teksti, seega on "Lao-zi" ja "Daodejing" ka sünonüümid.

- <sup>2</sup> Ян Хун-шун. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение. М.-Л., 1950, lk. 150.
- <sup>3</sup> A. Waley. The Way and Its Power. A Study of the Tao Te Ching and Its Place in Chinese Thought. London, 1934, lk. 219.
- <sup>4</sup> Laotse. Tao Te King. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Jena, 1921, lk. 68.
- <sup>5</sup> Lao Tzu. Tao Te Ching. Translated with an Introduction by D.C. Lau. Harmondsworth, 1963.
- <sup>6</sup> Laotse. Daodedsching. Leipzig, 1970, lk. 119.
- <sup>7</sup> A Source Book in Chinese Philosophy. Princeton, 1963, lk. 108.
- <sup>8</sup> Lao Tzu. Tao Te Ching. Translated by G.Feng & J.English. London, 1972, lk. 63.
- <sup>9</sup> The Sacred Books of China. The Texts of Taoism. Translated by James Legge. Part I. Oxford, 1891, lk. 106.
- <sup>10</sup> Lao-tse. Dao-de-dŕing (Tao-te-king). Inglise- ja soomekeelsete väljaannete järgi tõlkinud Aug. Wesley. Tallinn, 1937, lk. 81.
- <sup>II</sup> В.С.Спирин. Построение древнекитайских текстов. М., 1976.
- <sup>12</sup> Lao-zi. Daodejing. Kulgemise vae raamat. Hiina keelest tõlkinud Linnart Mäll. Tallinn, 1979. (-"Loomingu" Raamatukogu, 1979, nr. 27).
- <sup>13</sup> Lao-zi tõlkeraamatus ma skematiseerimisel paraku veel nii järjekindel ei olnud. Seepärast paluksin siit artiklist leitavad erinevused kanda parandustena tõlkesse, ühtlasi juhin lugejate tähelepanu sellele, et 55. lehekülje kaks viimast rida, mis paljude eksemplarides ei ole loetavad, on:  

kasu ühel  
kahju teisel
- <sup>14</sup> Н.И. Конрад. Избранные труды. Синология. М., 1977, lk. 437.
- <sup>15</sup> Tsitaat võetud teosest The Sacred Books of China, lk. 12.
- <sup>16</sup> Samas, lk. 14.
- <sup>17</sup> Laotse. Tao Te King, lk. IV.

- 18 H. Maspero. Le Taoisme.
- 19 Tsitaat raamatust "The Chinese Mind". Honolulu, 1967, lk. 110.
- 20 Tsitaat võetud raamatust "A Source Book in Chinese Philosophy", lk. 719.
- 21 Философская энциклопедия. Т. I. М., 1960, lk. 429.
- 22 J. Needham. Science and Civilization in China. Vol. I. 1956, lk. 36.
- 23 A. Watts. Tao. The Watercourse Way. New York, 1975, lk. 41.
- 24 Samas, lk. 49.
- 25 Ян Ин-го. История древнекитайской идеологии. М., 1957, lk. 273.
- 26 Tõsi küll, suur osa neist on veendunud, et "Daodejing" on võrdlemisi hiline teos, loodud umbes 4.-3. sajandil e.m.a. Mina küll selles nii kindel ei saa olla, sest tõendusi Lao-zi elamise kohta 6. saj. e.m.a. on siiski rohke (olgu et vähe mingiks kindlaks väiteks). Teiselt poolt on aga viited konfutsianismile "Daodejingis" niivõrd ilmsed, et neist mööda vaadata lihtsalt ei saa. Kas ei peitu üks seletusvõimalusi hoopis selles, et ei Konfutsius ega Lao-zi polnud "oma" koolkondade esimesed esindajad, selles, et "protokonfutsianism" ja "prototaoism" olid olemas ammu enne neid.
- 27 Lao Tzu. Tao Te Ching. Translated with an Introduction by D.C. Lau, lk. 89.
- 28 Ян Хин-шун, op. cit., lk. 132.
- 29 Vt. Meng-zi, V, 2,2,3.
- 30 Lao Tzu. Tao Te Ching. Translated with an Introduction by D.C. Lau, lk. 102.

## ЕДИНЫЙ ПРОЦЕСС ПЕРЕВОДА

И. Мяль

### Р е з ю м е

Переводы "Дао-дэ цзина" можно разделить на два типа. Переводы первого типа не ставят вообще своей целью точное воспроизведение существенных особенностей оригинала, а исходят из стремления проповедовать идеи, которые волнуют прежде всего самого переводчика. В переводах второго типа видно стремление максимально передать именно существенные особенности оригинала. В последние десятилетия в переводах второго типа намечаются следующие основные тенденции: структуральный подход, позволяющий рассматривать данное произведение как схематизируемый текст; более точное определение основных понятий (так, напр., "дао" понимается как "процесс", "естественный ход вещей"); исследование "Дао-дэ цзина" в контексте параллельных и оппозиционных даосизму систем.

○

## TERPSICHOE, MUSE DES TRADUCTEURS

Ain Kaalep

(Tartu)

Parfois on a discuté qu'il faudrait ajouter à neuf muses classiques encore une - pour les traducteurs. Moi, je pense que ce n'est pas nécessaire. Les traducteurs sont suffisamment aidés par les muses que nous connaissons bien, surtout par Terpsichore, muse de la Danse.

Peut-être ne va-t-elle pas descendre du mont Hélicon chez chaque traducteur de texte scientifique; certainement, les aspirations désespérées d'utiliser la machine comme traducteur des belles lettres, ça ne la regarde non plus. Mais tout traducteur des belles lettres - que ça soit de la prose ou de la poésie - qui considère sa tâche comme poétique, elle aidera sans aucun doute. Sinon, la tâche ne sera pas accomplie.

Chaque langue a son rythme, chaque langue dans sa manière. Voyez-vous, comment gesticule un Italien en parlant: encore un peu et ça sera la tarantelle! Voyez-vous un Allemand arrivant à la valse ou un Hongrois au csárdás: le knack-laut et l'aspiration d'une langue, les syncopes phonétiques de l'autre y ont joué un rôle.

Or, la tarantelle, la valse, le csárdás ont aussi un texte à chanter. C'est ainsi que naît la parole artistique, c'est ainsi qu'elle naissait à ses temps préhistoriques, il y a des dizaines ou des centaines de millénaires, lorsque tous les arts n'étaient qu'un seul art, la synthèse avant l'analyse. Dans la corroboree - mot qui rappelle d'une manière surprenante le mot grec khoreia - des aborigènes de l'Australie, on peut remarquer encore aujourd'hui cette synthèse préhistorique.

Mais si vraiment chaque langue danse à sa manière, exprimant sa danse par la parole artistique, est-ce possible alors en principe la transmission de cette parole artistique

dans une autre langue?

Le traducteur ne doit-il pas - si c'est ainsi - se contenter seulement de la transmission de la signification intellectuelle du mot, laissant tranquillement de côté, par la force des choses, les qualités orchestrales du texte?

Souvent c'est nécessaire. Alors il pourrait se consoler à l'idée énoncée par Goethe: "Je respecte le rythme ainsi que la rime à l'aide desquels la poésie devient poésie, mais ce qui impressionne profondément et essentiellement, ce qui réellement nous relève et nous fait avancer, - c'est ce qui reste du poète après l'avoir traduit en prose."<sup>1</sup>

Cependant, que ce traducteur qui se console de la manière n'oublie pas qu'une telle traduction n'a rien gardé de "ce qui fait de la poésie la poésie"! Une telle traduction peut même être bonne, mais elle n'est pas poétique!

Mais, attention! La prose possède aussi ses qualités artistiques, parmi lesquelles le rythme, de sorte que nous pouvons parler et nous parlons de la prose poétique. Des millénaires la poésie lyrique des anciens Hébreux de la Bible, créée dans le vers tonique et qui a été chantée, a été traduite dans une prose poétique. Cette prose poétique fut à son tour une des sources de la création du vers libre moderne - rappelons-nous seulement Friedrich Gottlieb Klopstock en Allemagne et Walt Whitman en Amérique. N'était-ce pas bien qu'ils pouvaient partir d'une telle impulsion?

Mais il serait aussi bien, si toute la beauté orchestrale de psaumes hébreux - toujours celle "qui fait de la poésie la poésie" - soit traduite dans une langue moderne.

Des centaines, à partir de la Renaissance, les traducteurs de la poésie des pays européens ont essayé de transmettre l'oeuvre des poètes grecs et romains en vers. La métrique antique qui a pour base la durée des syllabes tenait compte de l'accent des syllabes seul comme d'un fait secondaire; dans la majorité des langues modernes la durée n'est pas phonologique et avec ça le nombre des syllabes et l'accentuation sont devenus la base de la métrique. Au lieu d'une métrique, les traducteurs utilisent une autre - la soi-disant substitution.<sup>2</sup> La langue elle-même peut rendre cette méthode inévitable. Et de drôles de traditions peuvent même se former comme la transmission de l'hexamètre antique par l'alexandrin rimé français ou bien par le pentamètre iambique sans rime anglais - tous les deux très différents

de l'hexamètre pour ceux qui regardent de loin. L'hexamètre allemand, tel qu'il s'est formé au XVIII<sup>e</sup> siècle, quoique en principe purement tonique, ne se basant pas sur la durée des syllabes, soit resté aussi proche que le permet la langue allemande à la beauté orchestrale de l'original.

Terpsichore n'a pas refusé son aide à aucun traducteur ayant l'esprit poétique: elle ne se fâche pas si une danse s'est transformée pendant des centaines et des millénaires, si le thème musical a acquiescé de nouvelles variations; l'essentiel que l'âme de la danse soit conservée. Or, la muse des traducteurs se réjouit surtout lorsqu'on a su conserver la danse originelle dans sa forme originelle.

Parmi les langues littéraires de l'Europe il y en a trois qui sont très particulières, déjà par son origine: le hongrois, le finnois et l'estonien. Ce sont des langues finno-ougriennes, dont la structure a très peu de commun avec celle des langues indo-européennes. Du point de vue poétique nous sommes intéressés pour le moment de deux choses: dans tout ces langues existe l'opposition phonologique entre les syllabes longues et courtes; dans toutes ces langues l'accent tonique du mot se trouve historiquement sur la première syllabe.

Nous sommes séduits par la première, pour voir si ces langues sont propres à utiliser les schémas de la métrique antique. Il se trouva qu'elles le sont et même très bien. Par exemple, les Hongrois ont créé leur hexamètre quantitatif déjà au XVIII<sup>e</sup> siècle, les Finnois au XIX<sup>e</sup> et les Estoniens à notre siècle. Ça a été utilisé dans toutes ces langues aussi bien par les traducteurs que par les créateurs des poésies originales.

Maintenant je voudrais parler comment Terpsichore aidait les traducteurs estoniens de la poésie. Je crois que du point de vue théorique de la traduction cette expérience mérite de l'attention.

Des millénaires - vraiment des millénaires, je n'exagère pas - les Estoniens avaient chanté-dansé leurs chants traditionnels. Ils avaient un rythme monotone en apparence: quatre trochées, formés en partant de la durée des syllabes, l'importance de l'accent de mot étant secondaire. (On peut remarquer quelque ressemblance avec le vers anacréontique grec antique.) Mais, au XVII<sup>e</sup> siècle les Estoniens devaient apprendre le vers syllabo-tonique allemand pour chanter les

chants de l'église luthérienne; il n'y avait rien à faire - le pouvoir de l'église était fort, l'autorité de l'école grande - et les nouveaux rythmes qui portaient de l'accent syllabique ne se souciaient plus de la durée des syllabes, sont devenus la base de la nouvelle poésie estonienne.

Au siècle passé on traduisait des poètes antiques aussi selon les traditions de la métrique allemande: la durée syllabique a été substitué par l'accent syllabique.

C'est seulement au début de notre siècle que les poètes du soi-disant mouvement de la Jeune-Estonie, Villem Grünthal-Ridala et Gustave Suits - tous les deux s'étant instruits en Finlande - avaient découvert qu'on peut transmettre les mètres antiques de la même manière qu'en finnois, c'est-à-dire d'une manière très proche à l'original. C'est alors que commença le développement du vers quantitatif estonien. Le principe tonique resté principal dans la poésie estonienne, mais le principe quantitatif existant parallèlement est arrivé à écarter de nos jours entièrement le principe tonique substituant dans les traductions de la poésie grecque et romaine. Nous possédons les traductions des épopées d'Homère de Auguste Annist (1960, 1963) et de volumineuses anthologies de la littérature grecque et romaine (1964, 1971), dans toutes les deux à propos des drames antiques entiers. Ces livres nous témoignent qu'il est possible de transmettre en estonien outre l'hexamètre aussi d'autres mètres antiques jusqu'à les plus compliqués, partant de la durée des syllabes.

A côté de ce développement il est à noter un autre qui est peut-être encore plus surprenant. Le mouvement mentionné de la Jeune-Estonie a mis à l'ordre du jour la nécessité de traduire de la poésie de plusieurs pays - surtout de la poésie française. Provisoirement on s'est contenté de la méthode de substitution: par exemple, l'alexandrin syllabique français a été substitué dans la version estonienne par le vers iambique, tel que le cultivaient les poètes baroques allemands. Plus on faisait la connaissance avec la poésie française dans son original, moins on était contents d'une telle substitution. Dans les années 1930 Ants Oras créa quelque chose de remarquablement nouveau: en traduisant les comédies de Molière, les poésies de Baudelaire et de Leconte de Lisle, il renonça entièrement à la régularité des iambes toniques: le vers syllabique estonien fut né. Comme l'accent de mot est en estonien toujours sur la première syllabe,



n'étant pas ainsi phonologiquement relevant, ceux qui parlaient estonien s'étaient vite habitués avec ce nouveau procédé poétique. A l'époque soviétique en Estonie ont cultivé le vers syllabique aussi les traducteurs de la poésie espagnole, portugaise, polonaise, japonaise et des peuples turcs. On a écrit aussi de la poésie originale en vers syllabiques.

Dans les interventions théoriques on a commencé à parler, en généralisant les expériences pratiques décrites plus haut, de la homorythmie, de la traduction homorythmique.

A la fin de ce rapport permettez-moi de vous présenter quelques exemples, comment les traducteurs estoniens de la poésie ont su servir Terpsichore. Je sais qu'il est impossible de dériver de leur expérience de règles générales concrètes valables pour toutes les langues littéraires. Mais cette expérience devrait avoir la valeur de l'exemple de ce qu'en partant du caractère orchestrique de la poésie on peut fort bien enrichir les méthodes de travail de traducteur de la poésie (de même indirectement aussi celles du traducteur de la prose).

"Odyssée", chant XXI, vers 193-198, traduit par Auguste Annist<sup>3</sup>:

Sooviksin, kargased kumbki, ma nüüd sõna ütelda teile.  
Või parem vaikiksin? Kuid süda mind ajab rääkima siiski.  
Mis teie teeksite siis, kui kuskilt äkki nüüd ilmuks  
siia Odysseus ning jumal keegi ta tooks koju jälle?  
Kas teie peigused kaitseks või siis Odysseust aitaks?  
Otse nüüd ütelge välja, mis vaim käsib öelda te rinnus!

Molière, "Tartuffe", acte I, scène I, dans l'original:  
Voilà les contes bleus qu'il vous faut pour vous plaire,  
Ma bru. L'on est chez vous contrainte de se taire;  
Car madame, à jaser, tient le dé tout le jour,  
Mais enfin je prétends discourir à mon tour:  
Je vous dis que mon fils n'a rien fait de plus sage  
Qu'en recueillant chez soi ce dévot personnage...

et dans la traduction de Auguste Sang<sup>4</sup>:

Vaat sihukene jutt teile meeldib, mu mini!  
Kõik asju teavad siin ju minust paremini!  
Päevad otsa ju teil aina mokalaat käib.  
Ka mina ütlen nüüd, mis mulle õige näib.  
See on hea, et mu poeg tõi majja selle mehe.  
Auväärt musjõõ Tartuffe on inimkonna ehe.

Federico García Lorca, "Romance de la luna, luna", dans l'original:

La luna vino a la fragua  
con su polisón de nardos.  
El niño la mira mira.  
El niño la está mirando.  
En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
y enseña, lúbrica y pura,  
sus senos de duro estaño.  
Huye luna, luna, luna.  
Si vinieran los gitanos,  
harían con tu corazón  
collares y anillos blancos.

et dans la traduction du rapporteur présent<sup>5</sup>:

Nardidest krinoliin ümber,  
kuu sepipajasse astus.  
Ja poiss teda vaatab, vaatab,  
teda vaatab lakkamatult.  
Seal seistes sirutab käsi  
kuu vaikselt poisile vastu,  
rind, valla tutjuvas tules,  
tinasekt tõuseb ja laskub.  
Page, kuuke, kuuke, kuuke.  
Mustlaste eest mine pakku.  
Su südame keeks nad taovad,  
kui sa siit kohe ei lahku.

#### Notes

- <sup>1</sup> Goethe. Dichtung und Wahrheit, III, 11.
- <sup>2</sup> Ce problème est étudié à fond par le savant suédois A.Kabell dans son étude "Antiker Form sich nähernd", Metrische Studien II, Acta Universitatis Upsaliensis 1960: 2. Uppsala 1960.
- <sup>3</sup> Homeros. Odüsseia. Tallinn, 1963, lk. 286.
- <sup>4</sup> Molière. Näidendid. Tallinn, 1974, lk. 300.
- <sup>5</sup> Federico García Lorca. Kaneelist torn. Tallinn, 1966, lk. 67.

## ТЕРПСИХОРА, МУЗА ПЕРЕВОДЧИКОВ

А. Каалеп

### Р е з ю м е

Текст данной статьи был подготовлен для международной конференции переводчиков - отсюда адресованность исследования на международный форум.

Главная тема статьи - проблемы перевода поэзии. Хотя в ней констатируется большая сложность опосредования поэтического текста, в целом все-же эквивалентный /гоморитмический/ перевод считается возможным. В статье дается короткий обзор истории поэтического перевода в Эстонии; объясняются особенности перевода поэзии в зависимости от своеобразия финно-угорских языков, в том числе эстонского языка.

## ТЕКСТЫ НА ИЯ И НА ПЯ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ИХ ЧИТАТЕЛЕЙ

В.А. Сорокин  
О.Д. Кулешова

(Москва)

В современных условиях необходимость исследования текста носит не только теоретический, но и практический характер. Интерес к изучению текста определяется тем, что текст является основным носителем информации в социуме. Сознательная исследователями необходимость в оптимизации процессов общения объясняет их ориентацию прежде всего на коммуникативный аспект изучения текста.

С точки зрения коммуникативного подхода исследование текста проводится по двум основным направлениям: изучение процесса порождения текста и изучение процесса его восприятия.

В данной работе исследовались особенности смыслового восприятия различными группами испытуемых текстов, имеющих один и тот же концепт, но разную языковую (речевую) структуру.

Объектом исследования являлись два варианта перевода одних и тех же произведений с английского языка на русский. Выбор объекта исследования был обусловлен тем, что тексты переводов являются, с одной стороны, независимыми самостоятельными произведениями (именно в качестве таковых они существуют на ПЯ), а с другой стороны, они имеют общие "исходные данные", а именно концепт, или смысловую структуру на ИЯ. Под смысловой структурой текста понимается вся совокупность языковых и паралингвистических средств, использованных автором текста для передачи своего коммуникативного намерения (интенции).

Смысловая структура текста на ИЯ всегда объединяет тексты на ПЯ независимо от их разнообразия и особенностей материального воплощения, так как главной задачей переводчи-

ка всякого текста является передача его смысловой структуры. Исследование текста перевода в определенном смысле представляет большую трудность, чем текста на ИЯ, поскольку в этом случае схема процесса коммуникации "автор-текст - рецепиент" осложняется за счет появления дополнительного звена - "переводчика".

Каждый текст занимает определенное место в лингвокультурной традиции данного социума. Перенесение его в другой лингвокультурный контекст посредством перевода - чрезвычайно сложная задача. Особенно сложна эта задача в отношении художественного текста. Перевод нехудожественного текста требует прежде всего донесения до рецепиента информации, содержащейся в тексте. Цель переводчика художественного текста нельзя сформулировать в столь эксплицитной форме, поскольку в структуре этого текста, помимо информационных компонентов, имеется и художественно-эстетический компонент, гораздо более трудный для перевода, но едва ли не самый важный. Очевидно, что задача исследования смыслового восприятия художественного текста в коммуникативном аспекте "перекрывает" задачу такого же рода в отношении текста нехудожественного, так как художественный текст можно условно (и весьма схематично) представить как нехудожественный плюс приращение эстетически-эмоционального смысла.

Целью исследования было выяснение экспериментальным путем необходимости дифференцированного подхода к переводу различных художественных текстов на основе учета: 1) их места в лингвокультурном контексте социума ИЯ; 2) их ориентированности на тип аудитории.

Исходя из указанной цели, мы пытались решить следующие три задачи:

1. Выявить корреляции между оценкой исходного текста в системе лингвокультурных традиций ИЯ и оценкой текста перевода в системе лингвокультурных традиций ПЯ.
2. Выявить некоторые критерии оценки переводных художественных текстов носителями ПЯ (в более широком смысле выявить содержание понятий "хороший" и "плохой" перевод).
3. Выявить корреляции между сложностью смысловой структуры текста и его оценкой рецепиентами.

В качестве материала исследования было выбрано девять поэтических произведений, написанных современными английскими поэтами (Д.Томасом, Ф.Ларкиным и Р.Грейвзом). Выбор стихотворений в качестве материала исследования объясняется

следующими причинами: 1) по сравнению с прозаическими в поэтических произведениях повышается информативность и понижается избыточность; 2) поэтические тексты удобны для экспериментального исследования в силу своего меньшего, чем прозаические произведения, объема; 3) поэтические произведения, как правило, имеют несколько вариантов перевода на данный ПЯ (русском); для прозаических произведений явление вариативности переводов наблюдается реже.

Наш эксперимент состоял из двух частей, условно названных семантической и фонетической частями, и проводился следующим образом:

#### 1. Семантический эксперимент.

Так как наиболее удобными и объективными критериями оценки функционирования произведений на ПЯ представляются те характеристики, которые задаются их аналогами на ИЯ в системе культуры ИЯ, то оценочными признаками для испытуемых сложились характеристики, данные творчеству Д.Томаса, Ф.Ларкина и Р.Грейвза английскими и американскими критиками. Для текстов каждого автора был составлен список таких признаков, различавшихся и количественно (соответственно 20, 15 и 16 признаков), и качественно. Испытуемых просили прочесть один раз текст и оценить его по данным признакам в соответствии с 6-ти балльной шкалой (где "0" — самая сильная степень проявления признака, например "музыкально", а "5" — самая слабая степень его проявления). Никаких пояснений по содержанию оценочных признаков, а также относительно авторства и культурной принадлежности текстов испытуемые не получали. По результатам эксперимента выводилась средняя оценка и вычислялась дисперсия по каждому признаку для каждого текста. Значимыми считались оценки  $\leq 1.5$  (указывавшие на наличие признака) и оценки  $\geq 3.5$  (указывавшие на его отсутствие).

Группа информантов, оценивавших тексты на ИЯ, состояла из 34 человек — студентов, аспирантов и преподавателей гуманитарных кафедр университетов Великобритании. Результаты, полученные в ходе оценки оригинальных текстов, позволили сделать следующие выводы:

1. Оценивая стихотворения по заданным признакам, испытуемые отдают предпочтение отрицательным признакам (например, "немузыкально"), что объясняется, по-видимому, рецептивной установкой испытуемых, а именно такой, при которой испытуемые "не связаны задачей объяснения структуры и механизма функционирования текста" (Сорокин, 1979, 283), в отличие от

креативной, которая "требует применения понятий, обладающих определенной объяснительной силой" (там же).

2. Поэтические тексты не всегда понимаются и интерпретируются рецепиентами на том содержательном уровне, который подразумевается критикой. Расхождения в понимании и интерпретации особенно показательны на примере оценок двух стихотворений Д.Томаса. Большое количество нерелевантных оценок (15 из 20) объясняется, по-видимому, двумя причинами: 1) проекция данных стихотворений, имеющаяся у испытуемых, (эти стихотворения были хорошо знакомы информантам как наиболее показательные для творчества Д.Томаса), оказалась устойчивой в силу содержательно-коннотативной неприемлемости характеристик, предлагаемых им для новой оценки; 2) сложная семантика поэтических образов Д.Томаса, создаваемая за счет "полифонического" взаимодействия используемых им языковых средств, предопределяет трудность восприятия его поэзии, "не укладывающейся" в каноны английской поэтической традиции. Иными словами, оценки критики оказываются "привязанными" к некоторой традиционной семантике и в силу этого, как свидетельствуют результаты эксперимента, не вполне операциональными, что, в свою очередь, обуславливает расхождение этих оценок с оценками информантов, которые интуитивно осознают "нетрадиционность" поэзии Д.Томаса и не принимают оценок критики в силу разнонаправленности "омыслов" поэтических текстов и их критических толкований.

В эксперименте на ПЯ (то есть оценке текстов переводов) участвовало две группы информантов. Первая из них (25 человек) состояла из представителей технической интеллигенции; вторая (30 человек) - из студентов-старшекурсников, аспирантов и преподавателей филологических факультетов МГУ и УДН. Обе группы были одинаковы по возрастному составу (25-30 лет). Эксперимент на ПЯ проходил в два этапа; на первом из них информанты оценивали первые варианты переводов, а на втором этапе - вторые варианты. Процедура и обработка эксперимента были такими же, как и в эксперименте на ИЯ. Перевод оценочных признаков на ПЯ был сделан информантом-билингвом.

Проведение эксперимента на ПЯ в двух группах, "технической" и "гуманитарной", дало возможность обеспечить статистическую достоверность результатов, а также сравнить оценки восприятия текстов в зависимости от характера образования информантов.

Экспериментальные результаты, полученные в ходе оценки

текстов на ПЯ, позволили сделать следующие выводы:

1. Сравнительный анализ оценок, данных информантами двух экспериментальных групп, "технической" и "гуманитарной", показывает весьма незначительное расхождение в средних оценках. Это расхождение, как правило, намного меньше среднего отклонения (дисперсии) для каждого из признаков, что свидетельствует о валидности полученных экспериментальных результатов.

2. Признаки, имеющие неоднозначную (двойственную) семантику, и особенно те из них, которые могут рассматриваться и в качестве "положительных", и в качестве "отрицательных" (например, "риторично", "напряженно"), не выделяются информантами как значимые и оцениваются наиболее "нейтрально" (получают усредненные оценки).

3. "Сужение" диапазона рассматриваемых оценок, а именно сопоставление только значимых (то есть  $\leq 1.5$ , но  $\geq 3.5$ ) оценок, позволяет выявить различия в восприятии текстов между информантами двух групп. Эти различия заключаются в том, что испытуемые "гуманитарной" группы более свободно оперируют и понятийными, и эмоционально-оценочными признаками, чем испытуемые "технической" группы, что объясняется, по-видимому, различным семиотическим уровнем испытуемых двух групп.

Последний вывод дал нам основания считать оценки "гуманитарной" группы сопоставимыми с оценками англоязычных информантов, полученными в ходе эксперимента на ИЯ, так как "гуманитарная" группа и по количеству испытуемых, и по их образовательному и возрастному уровню наиболее близка к группе англоязычных информантов.

В ходе сопоставления оценок, полученных для оригинала каждого стихотворения и для двух вариантов переводов оригинала, для каждого текста был выявлен свой "ценностный профиль". Наибольшее совмещение "ценностных профилей" оригиналов и переводов стихотворений характерно для текстов Ф.Ларкина: для первого стихотворения "Next, please" ("Дальше, пожалуйста" в переводе А.Кушнера; "На очереди" в переводе А.Ибрагимова) оценки англоязычных и русских информантов совпали на 70%, для второго стихотворения "The poetry of departures" ("Поэзия отбытий" в переводе А.Кушнера; "Поэзия бегства" в переводе Я.Берлина) — на 77%, для третьего стихотворения "Love songs in age" ("Любовные песни в преклонном возрасте" в переводе А.Кушнера; "Песни" в переводе Р.Дубровкина) — на 71%, для четвертого стихотворения "The North Ship.



Legend" ("Корабль Севера. Легенда" в переводе С. Куняева; "Легенда о трех кораблях" в переводе Р. Дубровкина) — на 69%.

Результаты эксперимента показали, что методику оценки поэтических текстов с помощью семантических шкал-признаков можно считать целесообразной, так как она позволяет выявить "ценностный профиль" перевода, а следовательно судить о том, насколько удачно семантика текста на ИЯ транспонирована в систему культуры ПЯ.

## 2. Фонетический эксперимент

Для исследования фонетической организации стихотворных текстов мы также использовали методику шкалирования. Так как фонетическая организация поэтического текста в первую очередь сигнализирует не об его смысловых, а эмоционально-образных характеристиках, то и оценочные шкалы, используемые в эксперименте, должны были "указывать" на этот эмоционально-образный статус стихотворения. Как известно, экспериментальное исследование фоносемантичности русских звукобукв было впервые предпринято А.П. Журавлевым (Журавлев, 1973). А.П. Журавлев разработал также методику оценки "звукового рисунка" поэтических произведений на основе частотности встречаемости в тексте звукобукв, обладающих определенным набором характеристик. При проведении эксперимента на ПЯ (то есть при оценке текстов переводов) мы использовали именно эту методику. После обработки полученных результатов (на ЭВМ IO-33) мы получили возможность охарактеризовать каждый из восемнадцати текстов переводов с помощью определенного набора характеристик (например, "радостный", "светлый", "нежный"), который сравнивался с набором характеристик аналога этого текста на ИЯ. Результаты фонетической части эксперимента на ПЯ позволили сделать следующие выводы:

I. Характеристики, полученные для текстов с помощью набора признаков "машинного лексикона" (по А.П. Журавлеву) позволяют выявить эмоциональный статус большинства стихотворений. Дополняющие друг друга характеристики, свидетельствующие об однородном (целостном) эмоциональном статусе стихотворения, были получены для переводов стихотворения Д. Томаса "Do not go gentle into that good night" ("Не уходи без слов во мрак ночной" в переводе О. Чугай и "Не уходи" в переводе П. Грушко), для стихотворений Ф. Даркина "Next, please" ("Дальше, пожалуйста" в переводе А. Кушнера и "На очереди" в переводе А. Ибрагимова), "The poetry of departures" ("Поэзия отбытий" в переводе А. Кушнера и "Поэзия бегства" в переводе Я. Берли-

на), "Love songs in age" ("Любовные песни в преклонном возрасте" в переводе А.Кушнера и "Песни" в переводе Р.Дубровкина), "The North Ship. Legend" ("Корабль Севера. Легенда" в переводе С.Куниева и "Легенда о трех кораблях" в переводе Р.Дубровкина), для переводов стихотворения Р.Грейвза "Legs" (оба варианта в переводе А.Сергеева). Таким образом, испытуемые указали на наличие однородного эмоционального статуса у двенадцати текстов из восемнадцати.

2. По полученным звуковым характеристикам переводов можно судить об индивидуальной манере переводчика. Так, например, каждый из вариантов переводов, принадлежащий А.Кушнеру (он перевел три из четырех стихотворений Ф.Ларкина: "Next, please", "The poetry of departures" и "Love songs in age", в переводах соответственно "Дальше, пожалуйста", "Поэзия отбытий" и "Любовные песни в преклонном возрасте") является наиболее "темным", "печальным", "мрачным".

Для исследования фонетической организации текстов на ИЯ (то есть оригиналов стихотворений) нами была использована другая методика. Так как мы не располагали данными относительно фоносемантичности звуков английского языка, хотя имеются аналогичные работы о фоносемантичности звуков немецкого (Петрухин, 1977) и польского (Журавлева, 1983) языков, было решено провести эксперимент по фоносемантичности с носителями английского языка. В этом эксперименте участвовали две группы стажеров Института русского языка им. Пушкина (30 англичан и 30 американцев). Пользуясь для оценки признаками "машинного лексикона" (всего одиннадцать пар признаков типа "веселый-грустный"), информанты должны были оценить по пятибалльной шкале предъявленные им поочередно 44 фонемы английского языка. Предусматривалась следующая интерпретация оценок: "очень веселый" -1, "веселый" -2, "никакой" -3, "грустный" -4, "очень грустный" -5 (перевод на ИЯ признаков и инструкции был сделан информантом-билингвом). Для артикуляционного и графического (в форме транскрипции) предъявления фонемы были выбраны нами потому, что именно они являются единственной "рабочей единицей" при проведении такого эксперимента, так как понятие "звукобуква" неприемлемо для английского языка: одному и тому же графическому изображению может соответствовать некоторое множество вариантов произношения в зависимости от позиции буквы в слове. С учетом полученных нами данных о фоносемантичности английских фонем и данных о частотности этих фонем (см. М.А. Mines, В.Ф. Hanson,

J.E.Shoup. Frequency of occurrence of phonemes in conversational English. In: *Language & Speech*. Vol. 21, p.3, 1978). тексты на ИЯ (оригиналы стихотворений), поступившие в ЭВМ в форме транскрипции, оценивались с помощью набора признаков "машинного лексикона". Полученные характеристики оригиналов стихотворений позволили нам сделать следующие выводы:

1. Все девять стихотворений мотивированы в звуковом отношении, то есть комплекс полученных каждым из них звуковых характеристик имеет семантическую ценность.

2. Наиболее богатый комплекс звуковых характеристик получили тексты с наименее сложно построенной поэтической семантикой, например, тексты стихотворений Ф.Ларкина. "Простота" ("доступность") поэзии этого автора, на которую указывали испытуемые в ходе семантической части эксперимента, "подтверждается" и звуковыми характеристиками текстов. Так, например, стихотворение "Love songs in age" получило следующие звуковые характеристики: "нежно", "светло", "печально", "успокаивающе".

Сопоставление "звуковых профилей" оригиналов и переводов стихотворений позволило выявить те варианты переводов, которые наиболее близки к оригиналу с точки зрения звуковой организации. Такими оказались: принадлежащий О.Чугай перевод стихотворения Д.Томаса "Do not go gentle into that good night" ("Не уходи без слов во мрак ночной"); принадлежащий А.Кушнеру перевод стихотворения Ф.Ларкина "Next, please" ("Дальше, пожалуйста"); принадлежащий Я.Берлину перевод стихотворения Ф.Ларкина "The poetry of departures" ("Поэзия бегства"); принадлежащий Р.Дубровкину перевод стихотворения Ф.Ларкина "Love songs in age" ("Песни"). Если в семантическом отношении различия между двумя вариантами переводов (принадлежащими А.Сергееву) каждого из трех стихотворений Р.Грейвза незначительны, то в звуковом отношении эти различия весьма значительны. Так, например, стихотворение "Ambience", оцениваемое в оригинале как "нежное", "прекрасное", "возвышенное", в переводе А.Сергеева становится "грубым", "устрашающим", "темным" ("Объятие", *Иностранная литература*, 1968, № 2), что объясняется повышенной частотностью использованных в переводе звукобукв с соответствующими характеристиками ("з" в нем превышает нормальную частотность в 2,4 раза, "ж" - в 3,2 раза). В целом "звуковые профили" стихотворений Р.Грейвза менее удачно реконструированы переводчиком, чем "звуковые профили" стихотворений двух других поэтов.

Сопоставление характеристик, полученных в ходе семантического и фонетического частей эксперимента дает основания считать, что "звуковой профиль" перевода может рассматриваться как один из компонентов "ценностного профиля" перевода, позволяющий вполне объективно квалифицировать тот или иной текст на ПЯ как хороший/плохой. Примером "хорошего" перевода может служить перевод Р.Дубровкина стихотворения Ф.Ларкина "Love songs in age", получивший следующие характеристики в ходе проведения обеих частей эксперимента:

#### Семантическая часть эксперимента

<u>Оригинал</u>		<u>Перевод Р.Дубровкина</u>	
строго	нетревожно	просто	печально
нейронично	доступно	нейронично	доступно
неуклончиво	неймористично	неуклончиво	неймористично

#### Фонетическая часть эксперимента

<u>Оригинал</u>		<u>Перевод Р.Дубровкина</u>
светло	прекрасно	сильно
нежно	печально	возвышенно
возвышенно		печально

### Литература

1. А.П.Муравлев. Содержательность фонетической формы знаков в современном русском языке.- Докт.дисс., Калининград, 1973.
2. Т.С.Муравлева. Содержательность звуков речи в межкультурном аспекте.- АҚД, Минск, 1983.
3. А.Ф.Петрухин. Содержательность звуковой формы поэтического произведения (на материале немецкой поэзии).-АҚД, М., 1979.
4. Ю.А.Сорокин, Н.В.Уфимцева. К вопросу об интегральной иностранного языка в школе и вузе.- Вып.І., Ульяновск, 1976.
5. Западноевропейская поэзия XX века. Библиотека Всемирной литературы.- М.: Худ. лит., 1977, т. 152.
6. Из современной английской поэзии.- М.: Худ. лит., 1972.
7. Иностранная литература.- М.: Известия, 1968, № 2.
8. V.A. Vassilyev. English phonetics. A theoretical Course. Higher School Publishing House. - Moscow, 1970.
9. M. Ardussi Mines, B.F. Hanson, J.E. Shoup. Frequency of occurrence of phonemes in conversational English. In: Language and Speech. Vol. 21, part 3, 1978.

## LA POESÍA DE QUEVEDO EN EL CONTEXTO ESTÉTICO DEL BARROCO

Jüri Talvet

(Tartu)

El Renacimiento significó una renovación profunda en la tradición poética del mundo occidental. Petrarca y sus seguidores, los poetas franceses de la Pléyade, en España Garcilaso de la Vega y en Inglaterra Spenser y Shakespeare descubrieron para la poesía la Naturaleza, hallando formas y lenguaje poéticos en los cuales las melodías y los colores de la Naturaleza podían reflejarse con gran belleza y elegancia. Ya en el siglo XIII, si no antes, triunfalmente había comenzado a divulgarse el platonismo. La parte espiritual de la Naturaleza fue levantada a una altura superior a la de la parte terrenal y física; la Naturaleza fue sublimada. El panteísmo de los tiempos nuevos subrayaba, desde luego, la unidad del cuerpo y del alma, de lo externo y de lo interno, pero en esta unidad misma la primacía del alma dejaba ver con frecuencia también el cuerpo en una luz semi-ideal: a la fuerza espiritual, al valor y a la sabiduría de los caballeros correspondía el vigor de su brazo; la riqueza sentimental del mundo de los pastores quedaba reflejada en el encanto y hermosura física de éstos.

Frente a la influencia acumulada de numerosos factores históricos a fines del siglo XVI y a principios del XVII el sentimiento integro del mundo renacentista comenzó a quebrarse. Esto no pudo quedar sin repercusiones en la literatura y en la parte más sensible de ésta, la poesía. La homogeneidad renacentista dejó espacio, tanto en el contenido como en la forma, a contradicciones muchas veces escandalosas: la convivencia de la moral y de la amoralidad; religiosidad rigurosa al lado de aventuras frívolas; lo "alto" junto a lo "bajo"; lo racional y lo armonioso junto a lo irracional y

monstruoso. Estas contradicciones se manifestaban, entre otras creaciones, en el drama de Shakespeare que, análogamente con el drama de Calderón, fue un enigma insoluble para el siglo de las luces con sus anhelos de la claridad intelectual. Voltaire consideró el Hamlet como la creación de un salvaje ebrio, mientras vio en Calderón un ejemplo de la locura bárbara. A Quevedo, Góngora y Donne, Voltaire nunca los conoció ni hubiera querido conocerlos.

Por desgracia o por suerte, el siglo XVIII acabó, y la razón, considerada universal por los hombres esclarecidos, ya no parecía tan universal ni capaz de resolver lo todo para los siglos subsiguientes. Mientras el siglo XIX (el Romanticismo con su amor por la Naturaleza y, aun más, el Naturalismo con su método de las ciencias naturales), con pocas excepciones, ignoraba el Barroco, parece ser precisamente uno de los síntomas culturales de nuestro siglo XX un interés particular por los siglos XVI y XVII. No es una casualidad que a principios del siglo XX T.S. Eliot y algunos otros críticos descubrieran por primera vez la grandeza de John Donne, y la poderosa generación española del 27, encabezada por García Lorca, bautizara a Góngora como su padre espiritual, derribando el mito de varios siglos que trataba al poeta cordobés como una encarnación ejemplar de la extravagancia y barbarie literarias. Aunque la parte satírica de la obra de Quevedo gozaba de reconocimiento ya antes, fue también a partir de los años 1950 cuando el aspecto filosófico de su poesía comenzaba a atraer la atención general. Sobre Quevedo ha escrito ensayos magníficos Dámaso Alonso; su genio ha sido admirado por alturas poéticas tan diferentes como las de Jorge Luis Borges y Pablo Neruda.

Cuál es la unidad del sentimiento que edifica el puente espiritual entre los principios del siglo XX y el siglo XVII? Respondemos de este modo: la imposibilidad, frente a la crisis y, simultáneamente, frente a la renovación fundamental del mundo, de aprehender el mundo como algo seguro, definido, dado en un plano único; la necesidad de ligar lo existente con lo (todavía) no-existente, la claridad con la obscuridad, la vida con la muerte, y la búsqueda de una integridad y esperanza humanas sólo en medio de las tensiones angustiosas de estos polos opuestos. De ahí las aspiraciones impetuosas de los vanguardistas del siglo XX, la ruptura con los modelos estéticos tradicionales, los esfuerzos para crear un

arte que reflejara el mundo no como cumplido, sino como actuante en la convivencia de un sinnúmero de elementos, en el proceso interminable de hacerse él mismo.

Desde luego, entre los siglos XX y XVII existen diferencias inmensas. Una muestra de éstas en la literatura y en la cultura es el grado de conciencia de sí mismas. Mientras sobre los vanguardismos se han escrito centenares de estudios, la crítica literaria del siglo XVII es una ciencia que sólo tímidamente comienza a bucear en sí misma. Los investigadores más conocidos de aquellos tiempos (Boileau, Opitz y, con anterioridad, Escalígero y Castelvetro) y sus conclusiones sobre la poética toman como punto de partida la estética de Aristóteles y representan la tendencia clasicista, opuesta al Barroco. Pero sería un error suponer que la literatura del Barroco hubiere nacido y evolucionado caoticamente, sin darse cuenta de sí misma. Tanto Lope de Vega como Góngora defendían sus ideas estéticas renovadoras y desviadas de la tradición clásica. Pero el trabajo cuyas conclusiones llegan aun más lejos, hasta el siglo XX, fue escrito a mediados del siglo XVII. Nos referimos a la investigación sobre el arte poético de Baltasar Gracián; el título de su obra es Agudeza y arte de ingenio. No se puede afirmar que la poética barroca de Gracián hubiera quedado sin atención ninguna (ya en 1894 Kurt Borinski consideró a Gracián como uno de los introductores de la noción del gusto en la teoría estética), pero lamentablemente hasta hoy los investigadores de la obra de Gracián no han visto en su libro poco más que un tratado sobre una de las tendencias del Barroco, el conceptismo.

Por supuesto, sería erróneo buscar para la estética de Gracián unas correspondencias directas en el siglo XX. Como a las investigaciones poéticas de los siglos XVI y XVII en su mayoría (incluidos los ensayos clasicistas), al tratado de Gracián le faltaba exactitud y consecuencia terminológicas. La clasificación de la agudeza que él nos presenta puede parecer en muchos lugares arbitraria y dudosa. Pero esto no anula el contenido profundamente renovador del pensamiento estético de Gracián. Mientras en las teorías clasicistas de la época las polémicas a menudo se centraban en la cuestión hasta qué punto la imitación de la naturaleza en la literatura permitía la fusión de lo real con lo ficticio e imaginario, Gracián parte de la unión entre lo real y lo imaginario como un postulado esencial y natural de la visión artís-

tica, y se dirige entonces a investigar y definir, de qué modo y con cuáles medios esta unión se realiza en la literatura. Y lo ideal para Gracián es precisamente la literatura en la cual la agudeza (que no significaba en él un principio estrechamente intelectual, sino más bien la intuición creadora) crea los así llamados "conceptos" mediante la vinculación inesperada, pero semanticamente densa, de los planos perceptivos opuestos y de las extremosidades. A partir de numerosos ejemplos de poesías y prosas de varios épocas (su libro se convierte así en una valiosa antología de textos), Gracián investiga los métodos para relacionar lo racional con lo irracional, lo lógico con lo ilógico, lo aparente con lo verdadero, etc. Es verdad que en los ejemplos de Gracián la agudeza de la creación literaria con frecuencia queda reducida a la simple ingeniosidad artística, mientras entre los elementos poéticos Gracián destaca sobre todo un solo recurso - si bien describiendo sus numerosos matices -, el de la paradoja estética. Y sin embargo, sería injusto no ver cómo Gracián, intuyendo la nueva realidad estética aun en formación, intensamente busca denominaciones para ésta, captando ya su sentido más estrecho, ya el más amplio. Una confirmación más del hecho de que la obra de Gracián no fue meramente un manual del conceptismo, se ve en el contenido de su antología de textos: él en efecto cita a menudo a Quevedo y a Lope de Vega (considerados como los representantes máximos del conceptismo), pero ejemplos aun más numerosos hallamos de Góngora y sus seguidores cultistas. También abundan ejemplos de los poetas antiguos, así como de los poetas extranjeros más destacados de los siglos XVI y XVII, Camoens y Marino. Gracián, aun si vacilante en sus conclusiones, se convierte en el fundador de la teoría barroca sobre la poesía del tipo nuevo, cuyos fenómenos centrales son la pluralidad de los planos perceptivos, dicotomías, antinomías y las tensiones de contrarios.

Esta nueva dirección poética halló una de sus representaciones máximas en la poesía de Francisco de Quevedo y, según creemos, incluso en grado mayor que en la obra de John Donne y Luis de Góngora si bien estos dos grandes poetas en cierto sentido fueron más lejos. Con toda evidencia Donne fue el primer poeta de la época nueva que poderosa y públicamente afirmaba su creencia panteísta en la totalidad de la vida y en la unidad del cuerpo a del alma dentro de esta totali-



dad. El concedía al cuerpo una autonomía que a éste faltaba en la poesía anterior; hacía del cuerpo (en la unión con el alma) la condición inseparable del amor humano. Esto fue una nueva percepción poética cuya continuación - por supuesto, a través de formas nuevas - no hallamos realmente antes que a finales del siglo XVIII (William Blake), a mediados del siglo XIX (Walt Whitman) y, más tarde, ya en el siglo XX (Pablo Neruda, Vicente Aleixandre y otros). El ensayo de abarcar la totalidad abría gradualmente la forma del poema: dejaba que penetraran en éste el lenguaje cotidiano, unos ritmos inesperados que estorbaban la recepción tradicional de la poesía, a la vez que destruían la forma cerrada y redonda del poema, permitiendo que la realidad del poema entrara en un contacto más íntimo con el mundo circundante. La esencia de las innovaciones de Góngora estaba en la desviación extremosa en sus imágenes del principio mimético, en el uso conscientemente nuevo e insólito de la palabra y de la sintaxis, así como en las metáforas que en planos múltiples generalizaban la realidad. El efecto fue próximo al que logró Donne: la recepción del poema se complicaba, pero, como compensándolo, el mundo se abría en el poema más hondamente que antes.

Quevedo se expresa en dichas direcciones con un afán menos conspicuo. Si miramos separadamente la parte más seria de su poesía amorosa, podemos efectivamente asentir a la opinión de L. Elaine Hoover, quien a base de su análisis comparativo de la obra de Quevedo y Donne concluye que la actitud de Quevedo es mucho más tradicional que la de Donne, siendo más bien una continuación de la línea petrarquista y platónica.<sup>1</sup> Si leemos sus obras filosóficas, o su poema Epístola satírica y censoria, nos puede parecer un asceta y moralista conservados. Si bien Quevedo era capaz de escribir magníficas poesías cultas (una muestra perfecta de esto nos da en su soneto "En crespas tempestad del oro undoso...") y en su poesía podemos encontrar inesperadas erupciones figurativas desafiantes de las reglas gramaticales, éstas nunca adquieren la significación de formar una nueva categoría como en Góngora.

La grandeza de Quevedo parece residir en algo diferente: en introducir en la poesía una pluralidad de planos perceptivos, de cuya importancia nos habla Gracián. En la convivencia de éstos, en sus oposiciones y transiciones se forman las tensiones y la calidad verdaderamente barroca de la

poesía de Quevedo. Comparado con Quevedo, la poesía tanto de Donne como de Góngora se desarrolla en un plano considerablemente más homogéneo. Con su filosofía de la vida (el panteísmo) Donne podría bien pertenecer a la cultura renacentista y, sin duda, una parte de él en efecto pertenece a ésta. Sin embargo, él elimina la Naturaleza de los alrededores del hombre y la trata sólo en la medida que ésta se revela en el hombre mismo. Directa o indirectamente en esto queda reflejada la aprehensión, propia del Barroco, de la disimilitud entre el hombre y la Naturaleza, de la necesidad de entender al hombre no sólo como una parte de la Naturaleza, sino como una especie particular de la Naturaleza con sus correspondientes calidades específicamente humanas y morales. Así en la poesía de Donne, a pesar de la admisión de la totalidad vital, no hay tal confianza ilimitada en la Naturaleza como, por ejemplo, en los sonetos de Shakespeare, donde éste no se cansa de consolarse con la esperanza de la duración del hombre (tanto de su espíritu como de su cuerpo) en la Naturaleza. Donne, aun si afirma la unidad del alma y cuerpo, parece no obstante estorbado por una sombra de duda que introduce tensiones y no permite que el poema se desarrolle en la única dirección de una fila de imágenes hasta la conclusión lógica en los versos finales, como ocurre en los sonetos de Shakespeare. Junto a la desaparición de la Naturaleza del lado del hombre desaparece en la poesía de Donne también este reflejo espontáneo que solía manifestarse en la poesía renacentista. Donne no presenta tanto sus ideas en las imágenes, en las reflexiones de la realidad, cuanto las narra. La idea (el atributo específicamente humano) domina sobre la imagen sensual. Esto ya por sí mismo crea una distancia sensible entre el presentador y lo presentado: aquí no se trata de la intraducción directa de la realidad en la poesía, sino de la mediación de la realidad en la poesía a través de la idea. Desde luego, la distancia puede ya aumentar (en este caso, como en las Elegías de Donne, podemos hablar de ironía), ya disminuir, mientras la poesía adquiere un matiz amargo o fugazmente lírico. Pero cierta distancia permanece siempre en la poesía de Donne.

Una distancia análoga con respecto a lo representado es creada en la poesía de Góngora, si bien con medios diferentes. Góngora raramente cuenta una idea. Toda la realidad en él aparece en imágenes, pero también se excluye una reflexión

puramente sensual: unas alusiones interminables que interceptan las reflexiones, amplifican la realidad concreta y sensual hasta proyectarla en un plano intemporal (mítico), no dejando que ésta llegue al receptor, sino arrastrándola hacia la lejanía y la profundidad. En los poemas Polifemo y Galatea y Las soledades la distancia es igualmente contemplativa y elegíaca, mientras en los demás poemas, con acentos modulados, prevalece la ironía. La distancia de la realidad nunca desaparece del todo en la poesía de Góngora.

La peculiaridad de la poética de Quevedo es la fusión de los extremos, la yuxtaposición de la distancia y la ausencia de la distancia, la unión de la idea con la imagen sensual; no solamente la contemplación de la realidad o un juego con ella, sino también la participación en esta realidad. En pocos escritores del siglo XVII observamos un diapasón perceptivo tan amplio como el en de Quevedo: desde lo más bajo hasta lo más alto; desde la sátira sarcástica, mordiente y excremental hasta sus visiones ideales purificadas y sublimadas; desde la negación cínica de la realidad hasta la participación más apasionada en ella. A una realidad múltiple corresponden en Quevedo un lenguaje y un estilo variados: desde el habla vulgar y cotidiana hasta selectas metáforas cultas. Las tensiones entre los extremos excluyen lo definitivo en la poesía de Quevedo: en aquella se refleja una conciencia humana en la lucha interior; una conciencia que busca el ideal, pero nunca llega a éste en definitiva; que se resigna, pero luego nuevamente se despierta y sigue su camino. Unas tensiones análogas a las del texto poético total podemos descubrir los en sus diferentes partes: en la poesía filosófica y moral, en la poesía amorosa y parcialmente hasta en la poesía satírica. La tensión aproxima diferentes partes poéticas, las une en una totalidad filosófica posiblemente más íntegra que la de la poesía de Donne o Góngora. Y desde luego, existen también tensiones a nivel de los textos poéticos aislados.

Las fuentes principales de las tensiones en Quevedo son el tiempo y la muerte. El movimiento de lo existente, su proceso está vinculado en el estancamiento, en lo intemporal, mientras lo extratemporal ya no se identifica con la fe renacentista en la continuación del espíritu humano en la Naturaleza y en las generaciones nuevas (como en Shakespeare), sino que significa el aniquilamiento, la nada, el no-ser. To-

da la poesía filosófica de Quevedo acentúa la idea de que el no-ser no comienza después del ser, sino que existe al lado del ser, junto a y dentro de éste, atravesando tanto el ayer como el hoy y el mañana. Lo transitoria está en todo el mundo circundante, pero Quevedo no se limita a contemplarlo en la distancia, como es el caso de Góngora, sino que deja que lo transitorio entre en si mismo ("...he quedado presentes sucesiones de difunto."), percibiéndolo angustiosamente. Los muros de la patria en el soneto famoso "Miré los muros de la patria mía..." se identifican, según ha indicado en varias ocasiones José Manuel Blecua<sup>2</sup>, con el muro del alma (el cuerpo); lo exterior es unido a lo interior, a la existencia humana concreta y adquiere su sentido sólo a través de ésta. No creemos que la patria significara en este soneto exclusivamente una realidad intrapersonal. Todo texto poético existe también en el plano de la recepción más inmediata; así podemos decir que el poema adquiere su calidad hondamente lírica precisamente gracias a la imagen nacido de la unión de estos dos planos de la realidad.

Parece ser también innegable que Quevedo no entendiera el plano extrapersonal (la sociedad) como algo ajeno o distante. Por el contrario, se siente parte de éste, y la decadencia de la sociedad ensancha el sentimiento de caos e inseguridad en si mismo. Si bien el famoso Memorial no le perteneciera, en la obra de Quevedo se pueden hallar numerosos poemas que le muestran como uno de los primeros poetas de los tiempos nuevos que da a su creación poética un sentido crítico de la cultura y de la sociedad. Y es de importancia primordial que en Quevedo esto no sea un mero reflejo o sátira de la cultura y de la sociedad, sino su interpretación, la participación en y la responsabilidad hacia ellas. Evidentemente podemos decir que Quevedo fue uno de los escritores que en la época nueva iniciaron la tradición de la literatura comprometida (y, por supuesto, de una poética comprometida). La poesía, desde entonces, ya no será el dominio puro de las realidades intemporales y universales, sino que se compromete y se contamina cada vez más con la realidad histórica. Es verdad que el punto de vista de Quevedo, basado en la Epístola satírica y censoria, nos puede parecer conservador. Su ideal parece coincidir con la España medieval, fuerte, simple y llena de vida. Pero no pasemos por alto el hecho de que en la Epístola ocupa un lugar importante su

crítica de la corrida de toros; es decir, la crítica dirigida contra la animalidad y un llamamiento en favor de su superación; una crítica de la cultura que, adelantando sea su tiempo, aparece como una anticipación de las interpretaciones del destino histórico de España por la Generación del 98 a fines del siglo XIX y a principios del siglo XX.

En la poesía de Quevedo no hay seguridad de posesión o conocimiento definitivo, aunque en algunos poemas ("Si no temo perder lo que poseo...", "Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña...", "Retirado en la paz de estos desiertos...") el poeta trata de expresar una tranquilidad del alma lograda al precio de la renunciar a la participación terrenal. Mucho más característico de Quevedo es el soneto "Todo tras sí lo lleva el año breve...", donde el aplacamiento final de sí mismo de ningún modo logra anular la sensación de la angustia y e incertidumbre transmitida por la parte principal del poema. Análogamente, la idea de la liberación por la muerte queda como un consuelo efímero en el soneto "Ya formidable y espantoso suena...", pues predomina la emoción del miedo introducida por la primera estrofa. El soneto "Huye sin percibirse, lento, el día..." nos sorprende con su último verso que repentinamente neutraliza todo el motivo culminante del arrepentimiento.

Por lo menos una parte de la poesía de John Donne pone de manifiesto el punto de vista del poseedor del amor. El amor (tanto corporal como espiritual) es revelado al amante en la totalidad de la vida, conque su pérdida en el espacio y en el tiempo no aparece como trágica: el amor puede apagarse en un ser, pero brotaría de nuevo e interminablemente en otros seres, en otros tiempos. Así el amante de Donne traspassa sin miedo su conciencia de un sujeto al otro, de sí mismo a su amada y viceversa, sin temor a perderla (p.ej. el poema The Legacy). El amor que es poseído lo es en tal grado que permite su análisis pormenorizado. De ahí la atmósfera peculiarmente psicológica en la poesía amorosa de Donne.

En Quevedo esto es diferente. El amor en su poesía se somete a los límites del tiempo individual; es único y transitorio, rechaza los esfuerzos del amante por poseerlo. No existe casi ningún poema amoroso de Quevedo donde el amor no se vincule con la muerte y, a través de ésta, con el contexto transcendental. El amor (el ser) de ninguna manera se halla aquí solamente en sí mismo, de forma que fuera posible en-

cerrarlo en el encaje del análisis psicológico, sino que linda permanentemente con el no-ser, disfrazando una parte de sí en lo desconocido. Quevedo tiene algunos sonetos y poemas que aparentemente bajo la influencia de la manera petrarquista transfieren el amor a los dominios del más allá. Como consecuencia, el amor se purifica, se manifiesta ante todo como recuerdo, imaginación, idea. Pero incluso este sentimiento purificado retiene en Quevedo su vinculación con el mundo de aquí y su entorno: del cuerpo no se libera sólo el alma, sino también la vena, el tuétano - con tal bifurcación del cuerpo mismo es generalizado el dolor de la muerte; lo sentimos como un acto físico y no meramente abstracto. Las cenizas y el polvo (el más allá) se dejan penetrar por la pasión, por el amor y el dolor del mundo de acá ("Cerrar podrá mis ojos la postrera..."). Análogamente son los mundos del aquí y del más allá bifurcados y al mismo tiempo, de modo insólito, fundidos en una totalidad monolítica en el soneto "Si hija de mi amor mi muerte fuese...": la perspectiva habitual que rígidamente separa la vida de la muerte, desaparece; el vivir se identifica con el morir y la muerte con el amor, que establece límites a la vida (pero, a la vez, a la muerte). No obstante, la certidumbre del amor en este soneto es sólo una realidad anhelada. Realmente el amor en Quevedo nunca se convierte en la muerte como tranquilidad, sino que está siempre mucho más cerca del morir (de la vida), de la angustia y del dolor que, llegando hasta el más allá, lo unen con el mundo de acá. El encanto de los mejores poemas quevedescos está precisamente en que sus partes diferentes entran en conflicto, hacen imposible un desarrollo rectilíneo del poema. De este modo la angustia y la pasión, como un estado exclusivo del estancamiento, son generalizadas orgánicamente mediante todo el material del poema; no son transmitidas como meras ideas.

La esperanza de Donne de que el amor pudiera hallar unas correspondencias infinitas en la totalidad de la vida y, en consecuencia, someterse continuamente al amante, se manifiesta en Quevedo más bien como ironía ("Si de cosas diversas la memoria..."). El amor efectivamente puede repetirse infinitamente en la totalidad vital, pero esto es un consuelo demasiado frágil para el hombre en su existencia única e irreversible. Desde luego, la oposición con Donne no es absoluta, ya que también en el poeta inglés la certidumbre

de la posesión del amor es más bien tentativa que definitiva; hay bastantes poesías suyas (The Computation, The Dream, The Paradox, etc.) que muestran el amor como único y no reconstituible; más bien como una realidad trágica e ilusoria que como algo alcanzable o plenamente gozable. La oposición tampoco es total con respecto al siglo XVI, a Shakespeare y los poetas renacentistas. En algunos poemas aislados (p.ej. la canción "Pues quita al año Primavera el ceño...") vemos una reflexión pura de la Naturaleza, a la manera del Renacimiento, que aun no es oscurecida por la sombra trágica de lo transitorio; o aun si lo transitorio se recuerda, es más bien presentado como un proceso natural del universo, sin esta angustia radical de la soledad humana que alimenta la conciencia barroca. El conocimiento de la Naturaleza en su pureza elemental no fue ajeno al Barroco. Es verdad que la Naturaleza podía intelectualizarse, juxtaponerse a otros planos de la realidad y de tal modo hallar su interpretación nueva; pero raras veces en el Barroco la Naturaleza aparece tan sujeta a la razón o es tan unilateralmente material como en la obra de los escritores de la tendencia neoclásica de los siglos XVII y XVIII.

Uno de los rasgos característicos de la literatura barroca en su totalidad y de la poesía de Quevedo (y parcialmente, de Donne) es la descentralización del motivo o de la imagen. El centro del texto poético se descompone, la atención se concentra, en cambio, en unos objetos aislados, a veces hasta triviales y periféricos, que con respecto al objeto principal pueden parecer de poca importancia. De ahí la impresión aparente, según la cual la poesía barroca, contraponiéndose a la poesía renacentista o, aun más, a la poesía neoclásica, es caótica, confusa, desordenada. En realidad, la mejor parte de la literatura del Barroco (Quevedo, Góngora, Calderón) nunca carece de elaboración intelectual; es que, comparada con la poesía renacentista, la elaboración se hace más complicada y menos espontánea. La nueva unidad se forma a través de la tensión de las imágenes aisladas, apartadas del tema central, en la silva de Quevedo "Con qué culpa tan grave...". La descentralización del motivo se ve ante todo en que el poeta no habla directamente del amor y de su angustia (que, sin duda, constituyen el tema magistral del poema), sino que lo transmite mediante el motivo auxiliar de el sueño/la vigilia. Entonces con la personificación de



el sueño, éste queda aun más alejado del tema central del amor. Sigue un diálogo retórico (tan característico de la poesía barroca) con el sueño, donde éste, mediante numerosas comparaciones, se coloca en contextos diferentes y revela sus matices múltiples (el sueño que es gozado por la Naturaleza, pero del cual las pasiones enajenan a los hombres). Además, la oposición el sueño/ la vigilia ofrece un paralelo simbólico fácilmente barruntable con la oposición la muerte/ la vida. Así se constituye una unidad nueva, donde el amor y su angustia se transmiten mediante planos múltiples (lo cotidiano/lo transcendental, el más allá/el acá), por medio de oposiciones y tensiones. La descentralización del motivo y de la imagen adquieren una gran importancia a fines del siglo XIX en la literatura simbolista e impresionista, donde uno de los propósitos principales fue la reproducción de la realidad en sus matices innumerables y no repetitivos. No obstante, Quevedo descentraliza su imagen sobre todo en la parte satírica de su poesía (p.ej. los romances Pelicano, Basilisco, Fénix, Unicornio, que forman en Quevedo un bestiario satírico).

Arriba mencionamos que los motivos transcendentales integran la poesía amorosa de Quevedo dentro de la totalidad de su poesía filosófica. Lo mismo podemos decir de la poesía satírica (parcialmente, según advertimos, también la poesía amorosa de Quevedo adquiere tintes satíricos e irónicos). Ahora la transcendencia es escatológica, mientras la escatología deja ver sobre todo su lado y sentido "bajos", una realidad excremental, podrida y sin vida, donde toda la injusticia terrenal queda aniquilada y reducida al estado elemental de la igualdad. Ese aliento transcendental se advina fácilmente hasta en la poesía burlesca de tipo más superficial. Lo más "alto" del acá caduca y se pudre hasta convertirse en lo más "bajo" del más allá en el soneto "Miras este gigante corpulento...". Las pasiones humanas (la vanidad, las ambiciones del poder y de la fama, el abandono de naturalidad, todo tipo de afectaciones, incluidas las presunciones literarias e intelectuales, el egoísmo, la avidez y lo libidinoso son todos, de una u otra manera, puestas en contacto con el plano del más allá que ofusca su brillo y las muestra grotescas y vacías. Y notemos cómo también en esta sección poética la posición del autor cambia permanentemente: él se halla ya más cerca de la realidad, ya más le-



jos de ella; ya en las profundidades de la realidad, ya mirando el mundo del acá desde el más allá. Contra grosería, brutalidad y pasiones egoístas lucha con su inteligencia e ingenio; a la inteligencia y la razón afectadas y alejadas de la Naturaleza las ataca con su sangre y su pasión.

No parece casualidad que la nueva comprensión de la poesía de Quevedo no se iniciara antes de los años 50 del siglo XX: fue precisamente en este período, después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la poesía llegó a entender que para negar la injusticia no basta la mera superioridad intelectual o la destrucción anárquica. Los ideales surrealistas de una realidad más pura y más libre permanecían vigentes, pero al lado de lo lúdico apareció el dolor, mientras en los liberados mandos primigenios de la conciencia surgieron la responsabilidad y la participación humanas.

#### Notas

<sup>1</sup> Ver: L.E.Hoover. John Donne and Francisco de Quevedo. Poets of Love and Death, Chape Hill, 1978.

<sup>2</sup> J.M.Blecua. Sobre un célebre soneto de Quevedo. - En: Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica. Madrid, 1978, p. 288.

#### ПОЭЗИЯ КЕВЕДО В ЭСТЕТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ БАРОККО

Н. Тальвет

Р е з ю м е

В данной статье автор сосредоточивается на анализе поэзии крупнейшего представителя испанского барокко Франсиско де Кеведо. Его поэтическое творчество рассматривается в общем эстетическом контексте барокко; в частности делается попытка связать поэтические принципы Кеведо с теорией поэзии Грасиана. Поэзия Кеведо одновременно сопоставляется с творчеством других именитых поэтов данного периода, Луиса де Гонгоры и Джона Донна.

## ФОНЕТИЧЕСКИЙ МЕТАЯЗЫК И ПРЕДМЕТНАЯ СИМВОЛИКА В НОВЕЛЛАХ ГЕЙДЕЛЬБЕРГСКИХ РОМАНТИКОВ

М.И. Бент

(Челябинск)

В основе структуры ряда прозаических произведений немецких романтиков гейдельбергской школы лежит семантическая коллизия – от антитезы к синтезу, от "своеволия" к "омирению", которая находит адекватное лексико-фонетическое воплощение.

Нет сомнения, что для понимания специфики этих произведений их следует поставить в "контекст" творчества писателей, их духовной эволюции, в контекст исторической эпохи. А это означает установление связи с теми "интегральными" тенденциями, которыми отмечены искания немецких романтиков в 800–810-е годы: следует говорить о попытках воссоединения "личности" и "мира" на основе "почвеннических" идеалов, идеалов патриархальных, "народных", консервативных.

В рамках эволюции романтизма "Повесть о славном Касперле и пригожей Аннерль" (1817) Клеменса Брентано и "Одержимый инвалид в форте Ратона" (1818) Ахима фон Арнима оказываются произведениями глубоко симптоматичными, поскольку однозначно фиксируют характер и тип перелома у романтиков гейдельбергской школы. В хронологическом отношении эти произведения являются памятниками начавшейся эпохи Реставрации и Священного Союза.

Избранный нами подход позволит рассмотреть использованные в этих произведениях понятия, лейтмотивы, предметные символы в качестве выражения внутриромантического перелома. При этом существенное значение принадлежит не только терминам и стоящим за ними понятиям, но и их конкретному лингвостилистическому воплощению, поскольку фантазия авторов функционирует не столько в сфере логических смыслов, не столько среди предметов реального мира, сколько в области поэтических отражений и символов, так что самое фонетическое выраже-

ние становится средством построения "метаязыка". Очевидно, мы имеем здесь дело с поэтическим образом мира, который характерен для лирики и который выстраивает все иерархические уровни произведения (сюжет, композиция и т.д.) как элементы единой структуры. В создании такого образа мира важны первоначальные ассоциативные впечатления, связанные с цветом, звуком, ощущением. Они и определяют облик слова, придают ему ценностный характер, не обязательно совпадающий с понятийным смыслом. Об этом, касаясь одного из развитых явлений в истории русской лирической поэзии, Д.Я. Гинзбург пишет: "Своеобразный лирический анализ осуществляется через предметные ряды, вдоль которых движется сознание поэта, и на этом пути каждое соответствие знаменует некий поворот протекающего перед нами психоэстетического процесса"<sup>1</sup>. Подобный "лирический анализ" неудивителен у Бретано, одного из тончайших лириков романтизма, да и у Арнима, бывшего, наряду с Бретано, одним из создателей "Волшебного рога мальчика".

В "Повести..." Бретано преобладает типичный для баллады лейтмотив<sup>2</sup>. Если изложить историю, следуя ее "балладной" канве, то получится примерно следующее. Поэт-энтузиаст встречает старую крестьянку, пришедшую в город и ночующую под открытым небом. Она рассказывает две истории: о славном Касперле, своем внуке, и о пригожей Аннерль, своей крестнице.

Ведущим в новелле является мотив чести. Он связан с природными качествами Каспера и с его биографией: участник военных походов против Наполеона, он побывал во Франции и вынес оттуда "всякие занимательные истории"<sup>3</sup>, в которых обязательно шла речь о чести, которой, по его словам, так преданы французы.

Особенно важна история "об одном французском унтер-офицере" (с. 196), который убил себя из ружья, так как вынужден был во исполнение приказа подвергнуться экзекуции провинившегося солдата. Этот "анекдот" (что было замечено исследователями) "парадигматичен" для истории самого Каспера, не мыслящего жизни без чести.

В роли предвестия, предсказания событий выступает сон Каспера (он сам лишает себя жизни, чтобы быть похороненным рядом с близкими), привидевшийся ему во время ночлега на мельнице по дороге домой, в отпуск. Той ночью и произошло нападение грабителей. Каспер потерял все имущество (деньги, унтер-офицерский патент, отпускное свидетельство), включая коня. Все это уже представляется ему прозом, но затем он

испытывает настоящее отчаяние, так как грабителями оказываются отец и брат. Каспер отдает их в руки властей, а сам стреляет себе в сердце на могиле матери.

Приущее Касперу понятие "чести" коренным образом отличается и от религиозной догмы и от патриархальной привычки. Хотя самоосуждение и самоубийство Каспера отражают признание общественного мнения в качестве важнейшего поведенческого императива<sup>4</sup>, однако они также и выход за пределы всякой нормы. Это акт величайшей индивидуальной свободы. Рассуждения Каспера исходят из сознания собственной автономности и правомочности. Речь идет о ярком и симптоматичном проявлении романтического своеволия. Из двух возможностей — позор или смерть — герой не колеблясь выбирает вторую. Моральное осуждение поступку Каспера (а его высказывает в новелле старая женщина, по словам которой честь следует воздавать одному лишь богу) также однозначно. Это — осуждение романтического индивидуализма с позиций патриархальной этики, одно из проявлений самокритики романтизма.

Еще более проста история Аннерль. Если опустить мрачные предзнаменования, которые сопровождали ее с детства, эта история уложится в типическую формулу: "Из-за этой самой чести и погибла: ее соблазнил знатный барин и бросил, она задушила своего ребенка..., а потом сама на себя заявила" (с. 212). Характерно, что Аннерль отдает полный отчет в своем праве на выбор: "Я задушила его ребенка, я хочу умереть, а сделать его несчастным не хочу. Я должна понести наказание..." (с. 212-213). "Своеволие" Каспера и Аннерль противопоставляет "омирение" старой Анны-Мargarеты, понятие "чести" противопоставлено понятие "милости", понятие ложной любви, к которой примешивается "честь", — понятие любви истинной, связанной с "милостью". Основные рассказы в новелле Брентано вложены в уста старой женщины из народа, перед чьей проостодушной мудростью духовно разоружается "поэт". Его неуместная суетливость (попытки вмешаться в ход событий, помешать казни Аннерль) также оказывается буквально поглощенной фаталистическим поведением старой крестьянки<sup>5</sup>.

По замечанию Р.Алевина, в "Повести..." "каждый элемент утрачивает свою материальность и преобразуется в орнамент или функцию"<sup>6</sup>. Попытки истолкования отдельных предметных символов предпринимались, однако, лишь в самом общем виде и без соотнесения с центральными мотивами и идейным пафосом произведения<sup>7</sup>. Между тем, именно указанная связь обнаружива-

ет структуру мышления автора как мышления поэтического по преимуществу.

Обратимся к главным предметным символам "Повести...". Розу и талер передает Анна-Мargarета командир дозора граф Гроссингер. Роза напоминает ей сватовство покойного мужа, но она же говорит: "Это он меня к себе зовет" (с. 195). В песне, которую слышит рассказчик, "милость берет вуаль (то есть знак спасения, помилования), если любовь дает розу"<sup>8</sup>. Но розу Гроссингера старая женщина кладет на грудь уже мертвой Аннерль. Роза становится знаком любви и смерти. Талер рассказчика предназначается для Каспера, талер Гроссингера — для Аннерль. Граф просит передать старой крестьянке розу и талер, так как ее песня связана для него с образом покинутой возлюбленной (Аннерль). Оба талера, следовательно, достанутся мертвым. Талер, как и роза, — знак любви и смерти.

Для могилы своей дочери (матери Каспера) Анна-Мargarета сплела простой венок из цветов. Каспер, напротив, привез из Франции веночки "из красивых золоченых цветов" (с. 201): на могилу матери и для свадьбы с Аннерль. Цветы веночков — не настоящие, на них отпечаток золота, тщеславного желания возвыситься над окружающими, превзойти их, продемонстрировать свое "благородство". С помощью веночков Каспер "оказывает честь" своей матери и намеревается укрепить "честь" Аннерль.

Через веночек, прикрепленный к пуговице мундира, Каспер стреляет себе в сердце. Обрызганный его кровью веночек старая женщина возложит потом на мертвую голову своей крестницы. За веночком закрепляется, благодаря такой связи, мотив "чести-тщеславия", мотив романтического индивидуализма и своеволия. Венок тоже говорит о смерти, но о смерти как результате самоуправства. Венок и роза оказываются в противопоставлении как знаки истинного и ложного, как символы любви-тщеславия и любви-чувства, своеволия и покорности. Единство же их в том, что оба они — также символы смерти.

Сходным образом обстоит дело и с другими главными деталями повествования. Конечно, и меч и фартук говорят о грядущем несчастье<sup>9</sup>, но они делают это с противоположных сторон, предостерегая и искушая. О мече мы узнаем из рассказа старой крестьянки о детоких годах Аннерль и о казни охотника Юрге. Вещий меч палача начинает раскачиваться на гвозде в шкафу, когда в помещении оказывается маленькая Аннерль. Фартук, который Анна-Мargarета накинула на отрубленную голову Юрге, вцепившись зубами в подол маленькой Аннерль, потом окажется

в ее руках и играет свою роковую роль (Аннерль задумит в нем своего младенца). Фартук — знак смерти как преступления, меч — знак смерти как справедливости. Фартук соотносится со "своеволием", меч означает смирение перед высшей правдой и законом. Оба эти предмета соединяются каждый раз смертью.

Как уже было сказано, мышление Брентано, поэтическое по существу, действует в сфере звуковых ассоциаций<sup>10</sup>. Нетрудно заметить исключительную активность ряда фонем, особенно тех, которые по своему звуковому составу сближаются с коренным для "Повести..." словом "Ehre" (честь). Этому слову в звуковом плане противостоит слово "Grab" (могила), возникающее в решающих эпизодах повествования (пророческий сон Каспера, его самоубийство, казнь Аннерль, похороны героев и др.). Эта фонетическая коллизия фиксируется и в самом названии соседством "га" и "ег" в словосочетании "...vom braven Kasperl...". Звуковое решение, таким образом, соответствует общей тенденции произведения, порицающего своеволие и проповедующего смирение.

Название другого выбранного нами для стилистического анализа произведения — новеллы Ахима фон Арнима "Одержимый инвалид в форте Ротонне" (*Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau*) — подобным же образом концентрирует внимание на двух фонетических комплексах, соответствующих ключевым понятиям "огонь" (*Feuer*) и "любовь" (*Liebe*).<sup>11</sup> Обратимся к началу новеллы. Старый комендант Марсея граф Диранд пытается согреться, сидя у камина и поправляя в нем своей деревянной ногой. Происходит маленькая катастрофа (деревянная нога загорелась). На зов коменданта, опередив его камердинера, является незнакомая молодая женщина, а вместе с ней — завязка действия и второе ключевое понятие. Как узнает комендант из поданного письма, зовут ее м-ль Розалия, "в девичестве звавшаяся Дилия" (с.170). Не только созвучность этого имени со словом "любовь" (*die Liebe*), но прежде всего причины, которые привели женщину в дом коменданта, подтверждают важность названного мотива. "В нашей беде виновата моя любовь", — говорит она (там же) и безхитростно рассказывает свою полную драматизма историю, так что ключевые понятия находят новое событийное наполнение и лексические варианты.

События разворачиваются во время Семилетней войны. Раненый сержант-француз Франкер попадает в плен и оказывается в Лейпциге, где его увидела юная Розалия. Любовь поражает ее как некое чудо. Девушка ухаживает за раненым, покинув для

этого дом и подвергнись проклятию матери. Мотив непослушания, своеволия принципиален. Происходит нарушение семейно-бытового патриархального единства. Результатом разлада и его "сигналом" является мате́ринское прокля́тие (*der Fluch*). Оно тоже относится к выделенным понятиям, от него зависит дальнейший ход событий. Для самой Розалии прокля́тие — пограничный момент: к светлому чуду любви присоединяется мрак ("... будто черная летучая мышь прикрыла мне глаза своими прозрачными крыльями..." — с. 172). "Темнота" (*Finsternis*), "пламя" (*Flamme*), "прокля́тие" (*Fluch*) образуют единство, так как здесь пламя мрачное, адское, беспощадное, мать является Розалии по ночам "вся в черном, с горящими огнем глазами", проклиная (с. 172)<sup>12</sup>. Сама Розалия думает, что в нее вселился бес. Когда у Розалии и Франкера, заключивших к этому времени брачный союз, рождается ребенок, то Розалия исцеляется, но тем хуже приходится ее мужу, на которого теперь переходит вся сила мате́ринского прокля́тия.

Вернувшись в свой полк, Франкер ведет себя в бою с отчаянной храбростью и необузданностью, новобранцам он преподает дикие артикулы, и полковник принужден отправить его в инвалидную команду, в Марсель. Выслушав рассказ Розалии, комендант заверяет ее, что сохранит тайну, но из-за старческой привычки вспоминать вслух события дня выдает тайну своему камердинеру Баосе, который был знаком с Франкером и прежде, а теперь вспоминает о священнике, который славится способностью "изгонять беса".

События в доме коменданта и рассказ Розалии выполняют функцию вступления, фиксируют внимание на нарушенной гармонии и подготавливают появление Франкера, имя которого в создавшейся ситуации (а также по своему фонетическому выражению) противостоит имени его жены, соединяется с понятиями "огонь" (*Feuer*), "пламя" (*Flamme*), "пожар" (*Brand*) и соответствует другому (противоположному любви) полюсу новеллы. Между Франкером и Розалией возникает поле напряжения, требующее разрешения, примерения.

В разговоре с комендантом сержант проявляет столько здравого смысла и обнаруживает к тому же такие познания в пиротехнике, что комендант (большой любитель этих развлечений) назначает его командиром форта Ратона, господствующего над городом и гаванью. Занятия сержанта и его помощников в крепости наполняют повествование соответствующей лексикой: пороховая башня (*der Pulverturm*), пиротехнические работы

(die Feuerwerkarbeit), фейерверк(das Feuerwerk), сам сержант употребляет выражения, выдержанные в том же стилистическом ключе. Однако этому воинственному лексическому арсеналу (и, соответственно, его содержательному наполнению) противостоят имя Розалии, знамя с изображением на нем лилиями (это не только королевские лилии Бурбонов, но и символ Розалии) и повторяющиеся "ли" в контексте.

Возникшее таким образом неустойчивое равновесие разрушается визитом Бассе, от которого сержант узнает, что его считают одержимым бесами и что источником слухов является его жена. Это известие вызывает в Франкере бешеный гнев и ревность. Он яростно набрасывается на священника—"экзорциста", прогоняет жену и запирается в пороховой башне. Когда возвращаются его помощники, сержант прогоняет и их, опускает их вещи и вещи Розалии на веревке и прибавляет к ним флаг, символ мира и благополучия. Над фортом взвизгивает новый флаг — с дьявольским ликом.

На военном совете у коменданта решено было ночью подвергнуть форт штурму с двух сторон, однако Франкер предвидит такую возможность и дает знать, что будет спать в пороховой башне и в случае нападения успеет взорвать форт до того, как его схватят. Вечером Франкер устраивает примерный фейерверк. Эта фантазмагорическая картина существенно смещает акценты: огонь утрачивает в ней грозный и устрашающий характер, уступая место свету, а вместе с этим меняется и фонетическая "оркестровка". Воинственным "ф" и "р" (an allen Ecken des Forts eröffneten die Kanonen ihren feurigen Rachen; Gefahr; Geschrei; Gewehren) противостоят умиротворяющие "ль" (Luft, Licht, Leuchtkugeln)<sup>13</sup>.

Еще более существенно, что устроенный Франкером фейерверк способствовал спасению Розалии и ребенка. Ночь застигла их спящими в лодке, плывущей по реке без паруса и весел. Благодаря фейерверку лодку заметили корабельщики, которые и доставили обоих к коменданту.

Так в "идеальном" и стилистическом отношениях намечается возможность сближения и примирения. Розалия видит сон: ей является мать, пронизанная и снедаемая внутренним пламенем; на вопрос, что ее так мучает, она отвечает: "Мое проклятье жжет сильнее огня / Не только тебя, но и меня./ Коли не сможешь его разрешить, / Буду я вечно зло вершить" (с. 182). Мотив проклятия тесно связывается здесь с мотивом огня, адского пламени. Сон указывает и путь к спасению: спасение — в



любви, инструмент спасения — сама любящая женщина. Обстоятельства требуют от нее активности, инициативы, жертвенности.

Розалия смело вступает за мужа, упрекает коменданта за разглашение тайны, убеждает его не спешить. Она умоляет небеса открыть ей, "как спасти мать от снедающего ее пламени, а мужа от проклятья" (с. 183). Тем самым задача определяется как двуединая и в контексте соединяются образы матери и мужа (Mutter, Mann), пламени и проклятия (Flamme, Fluch). Через три дня назначен штурм. Если мятежника схватят, он будет расстрелян.

Розалии в конце концов удается убедить коменданта обещать помилование Франкеру, если Розалия уговорит его сдаться и предотвратить кровопролитие. Ее встречает залп орудий форта, "но она уже не боялась, внутренний голос говорил ей, что не сможет погибнуть то, что преодолело тяготы этого дня" (с. 186). Внутренняя нравственная цельность делает любящую женщину непобедимой, поэтому она отвечает на угрозу Франкера: "Ни смерть, ни дьявол не разлучат меня больше с тобой..." (там же). И в этом диалоге присутствует поляризация понятий: в реплике сержанта понятия "воздух" (die Luft) и "ангелы" (deine Engel) образуют стилистическое соответствие душевному облику Розалии и ее подвигу; в ответе Розалии "смерть" (der Tod) и "дьявол" (der Teufel) образуют то, что она стремится одолеть<sup>14</sup>.

Спокойная решимость Розалии побеждает. Франкер в смятении, муке и ярости хватается за голову, рвет на себе волосы; старая рана открывается, кровь и слезы гасят зажженный фитиль, ветер сметает порох с ложа и срывает дьявольский флаг. Франкер открывает ворота, обнимает жену со словами: "Черный хозяин гор выбрался наружу, в голове у меня опять светло и веет свежий воздух, любовь опять зажжет огонь, чтобы мы никогда больше не мерзли" (с. 187). Такова кульминация.

Свет и любовь одерживают победу над адским пламенем ненависти<sup>15</sup>. Происходит стилистическое "воссоединение" ключевых понятий ("огонь" и "любовь") в пространстве фразы. Огонь, зажженный любовью, — это не мрачный сжигающий пламень и не холодный огонь равнодушия. Он сродни свету и он греет. К нему присоединяется итоговое понятие "мир", "умиротворенность" (Friede), завершающее (теперь уже в одном слове) стилистический синтез.

Такой итог — результат человеческой активности: любовь Розалии — это не патриархальное "послушание", это — индиви-

дуализированное и активное чувство. К синтезу приходит развившаяся (осознавшая свою ответственность) личность, готовность к жертве и подвигу носит характер осознанного выбора.

#### Примечания

1. Гинзбург Л. О лирике. М.-Л.: Сов. писатель, 1964, с. 358. См. также: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика.- Структурализм: "за" и "против". Сб. статей. М.: Прогресс, 1975, с.218; Балашов Н.И. Проблема реферантности в семиотике поэзии. - Контекст - 1983. Литературно-теоретические исследования. М.:Наука, 1984, с. 152-153.
2. О "балладности" "Повести..." говорят практически все исследователи (И.Клейн, Ф.Локкеман, Б. фон Визе и др.).
3. Избранная проза немецких романтиков. Т.2. М.: Худ. лит., 1979, с. 196. Русский перевод новелл Брентано и Арнима далее приводится по этому изданию с указанием страниц в тексте после цитаты.
4. См. об этом: Wiese B. von. Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen 1. Düsseldorf (1967), s. 70.
5. Р.Алевин отмечает противоречие между временем рассказа Анны-Маргареты ("снятое" время) и временем повествователя (см.: Alewyn R. Brentanos "Geschichte vom Graven Kasperl und dem schönen Annerl." - Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka. Hrsg. von J. Scilleneit (Fr.(M., 1971),s.126, 128.).
6. Ibid., s. 101.
7. См., напр.: Wiese B. von. Op. cit., s. 74.
8. Здесь ради точности дается подстрочный перевод ( см.: Bretano. Arnim. Werke in einem Band. В. u. Weim., 2. Aufl. 1978, s. 75.).
9. Замечание Б.фон Визе (Op. cit., s. 74).
10. О роли "фонетики" у Бретано (в связи с другой его новеллой) писал в свое время Н.Я.Берковский (Немецкая романтическая повесть. Т.2. М.-Л. Academia, 1935, с.450).
11. Стилистический анализ такого рода не является совершенно новым (об этом писали Ф.Локкеман, Б. фон Визе). Мы пытаемся расширить его в сторону характеристики идейного смысла новеллы и в область функционирования поэтического слово.
12. Brentano. Arnim. Werke in einem Band, s. 289.
13. Ibid., s. 294-295.
14. Ibid., s. 299-300.
15. На преображение мотива "огня" указывает в своей интерпретации Ф. фон Визе (см.: Wiese B. von Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen 2. Düsseldorf (1968), S. 79).

СТАТЬЯ А.П. СУМАРОВОВА "О СТОПССЛОЖЕНИИ"  
КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ ЕГО ЯЗЫКОВОЙ И  
ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРОГРАММЫ

М. Гринберг

(Москва)

I.

Высказывания Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова о стихе и законах стихосложения занимают важное место в литературной полемике второй трети XVIII в. Как известно (см., например, Жирмундский, 1925), в области просодии стиха расхождения этих писателей были вызваны вопросами взаимозаменяемости стоп в двусложных размерах<sup>1</sup> и употребления в них пиррихических и спондеев, во многом связанными с проблемой акцентных характеристик моносиллабов, которые образуют среди слов русского языка особую группу, игравшую в стихе XVIII в. "выдающуюся роль" (Якобсон, изд. 1973-79). В своем "Новом и кратком способе ..." 1735 г. - первом русском труде, намечающем основы силлабо-тонической системы, - Тредиаковский вводит понятие двусложной стопы, определяет четыре употребимых в русском стихе вида стоп (хорей, пиррихий, спондей, ямба) и приоритет их употребления (лучшая стопа - хорей, худшая - ямба), а также устанавливает принцип взаимозаменяемости стоп, заимствуя его из античной метрики. Все односложные слова в стихе Тредиаковский предлагает считать ударными. После ломоносовского "Письма о правилах российского стихотворства", в котором решительно отвергается возможность произвольной мены стоп в стихе и предлагается дифференцированное рассмотрение односложных слов (среди них выделяются безусловно ударные, безусловно неударные и переменные)<sup>2</sup>, и первых од Ломоносова, реализующих новые принципы, Тредиаковский пересматривает установленные им в 1735 г. правила стихосложения. Во второй (имеющей мало общего с первой) редакции "Способа ..." (1752 г.), предисловиях к "Аргениде" и "Тилемахиде", статье "О древнем, среднем и новом стихосложении российском" он отка-

зывается от возможности произвольного сочетания двусложных стоп, а моносиллабы, которые все "по естеству своему суть долгие", предлагает теперь считать "в составлении стопы общими, то есть, и долгими и короткими, смотря по потребности ...". Таким образом, вместо прежнего правила формального пересчета стиха на стопы, "правость" которого зиждилась на принципе взаимозаменимости стоп, допускавшем безусловное засчитывание всякого моносиллаба как ударного, Тредиаковский ввел не менее "правое" правило, компенсирующее запрет на сочетание разных стоп в стихе возможностью засчитывать всякий моносиллаб "смотря по потребности": как ударный или как неударный. Нетрудно видеть, что второе правило Тредиаковского, как и первое, не учитывало зависимости акцентных характеристик моносиллабов от принадлежности их к той или иной части речи, сохраняя за поэтом возможность такого размещения их в стихе, при котором икты могут быть заняты предлогами или союзами, а междуктовы́е интервалыотягчены полнозначными словами. Это, наряду с другими факторами, определило специфически "трудный", "неискусный", "дурной" (разумеется, только на определенный вкус, о чем будет говориться ниже) склад стиха Тредиаковского. Противником Тредиаковского в практике и теории стихосложения выступил Сумароков.

Высказывания Сумарокова о теории стиха содержатся главным образом в его обширной статье "О стопосложении", впервые опубликованной Н.Новиковым в посмертном Полном собрании всех сочинений писателя (1781 г., т. X).<sup>3</sup> П.Н.Берков датирует эту статью 1771-73 гг. Замечания Сумарокова о стихосложении рассыпаны и в других, более ранних его сочинениях: "Критике на оду" (ок. 1747 г.) (здесь их крайне мало), "Ответе на критику" (1750 г.), где Сумароков отстаивает употребление пиррихия в цезуре шестистопного ямба, и в статье "К типографским наборщикам" (Трудолюбивая пчела, май, 1759 г.), где сжато, в объеме абзаца излагаются идеи, подробно раскрытые позже в статье "О стопосложении"; косвенный материал дают пародии Сумарокова на Тредиаковского, Ломоносова и Петрова.

Основной вопрос, рассматриваемый Сумароковым в работе "О стопосложении" — вопрос о пиррихии и спондее в русском стихе. С пиррихией дело для Сумарокова обстоит просто: "Писателю нет нужды узнавати, когда он хорей и когда ямба; между хореических стоп он сам собою хореом будет, а между ямбических ямбом..." (стр. 386). Поскольку основные оппоненты Сумарокова Тредиаковский и Ломоносов (ко времени написания ста-

тым умершие) при жизни согласились с употреблением пиррихий, в этом, очевидно, уже никого не нужно было убеждать. Иначе обстояло дело со спондеями, которые, по Сумарокову, были причиной того, что склад стихов Тредиаковского "всех читателей слуху ... противен" (стр. 397), а также "обезобразивали и самые лучшие г. Ломоносова строфы" (стр. 384). Поэтому Сумароков и уделяет основное внимание спондеям, причем охватывает этим понятием (о чем еще будет говориться ниже) не только качественно разные случаи отягчения слабых мест метра полнозначными словами, но также и появление на сильных местах предлогов и союзов (Сумароков считает их безусловно неударными).<sup>4</sup>

Предлагаемый Сумароковым метод "претворения" спондеев в хорей или ямбы - согласование метра и контура логических ударений фразы: "... который слог к выражению автора важнее, тот и длинные, то есть тот силу у другого слога и возьмет. Прим(ер):

Огнь, ад  
Меня страшат 5

Ад больше устратит должен; нежели огнь; следовательно ад долгим слогом положен, а огнь коротким.

Переставь сии два слова, так слабость и выйдет.

Ад, огнь меня страшат.

А когда я в хорейские сей стих превращу стопы или в ямбические разнесу слова ад и огнь, тогда каждый долгий слог силу свою удержит: нап(рим)ер):

Ад и огнь меня страшат.

Или:

И ад и огнь меня страшат." (с.395)

Классифицируя части речи, Сумароков упрекает Ломоносова в том, что он "местоимения включил ... во частицы", то есть в разряд безусловно неударных слов. По Сумарокову, "местоимения иногда и у самых существительных имен во стопосложении силу отнимают." (стр. 395). Это именно те случаи, когда местоимение попадает под логическое ударение, как явствует из приводимых примеров:

"Бог мой велик: твои презренны боги.

Частица ли его, когда она силу, и у главного во всем языке существительного имени, силу отъемлет?

А если я так скажу:

Бог мой вечен; век мой краток.

В который слог бьет разум, тот и доле из двух долгих" (стр. 395).

По-видимому, должна быть уточнена оценка В.М. Жирмунского: "Для Сумарокова местоимение в с е г д а<sup>6</sup> непозволительно оттягивает неударный слог. (Жирмунский, 1925; по изд. 1975 г. стр. 88). Последние примеры показывают, что Сумароков допускает появление односложного местоимения как на сильном месте (Бо́г мой ве́лик; твóй прѣзрѣ́нны бо́ги), так и на слабом (Бо́г мой ве́чен, ве́к мой кра́ток) - лишь бы метр стиха не был рассогласован с логическим строением фразы (в примерах согласование достигается противопоставлениями мой - твой, Бог - век). Если следовать этой посылке, для Сумарокова ритмически нестройными были бы стихи: Бо́г мой ве́лик, а ве́к мой кра́ток (здесь плохо атонарирование логически ударенного Бо́г в первой стопе), или Бо́г мой ве́чен, тво́й бо́г га́док (здесь плохо атонарирование логически ударенного мой в первой стопе), или, еще хуже Бо́г мой ве́чен, бо́г тво́й га́док - с двумя местоимениями, "лишенными силы".

Что же касается сумароковской критики стихов Ломоносова из "Письма о пользе стекла" (На верьх их возвращае́сь, Стекло им ро́ждено, Он произве́сть хотя), обсуждаемой В.М. Жирмунским (ук. соч., стр. 89), то она направлена не на обычные отягчения (собственно спондеи), а на отягчения с одновременным пропуском смежного ударения (так называемые сдвиги ударения)<sup>8</sup>, то есть на те случаи, которые Сумароков в своей статье называет обезображиванием ямба дактилями (стр. 384).<sup>9</sup> Единственный случай отягчения местоимением без сдвига ударения, разбираемый Сумароковым:

Что всех умы к себе влечет?

Вопросительное местоимение, начинающее фразу, требует, по Сумарокову, логического акцента а в метре здесь пропуск ударения: "Ч то е́сть ме́стоиме́ние, ч то е́сть и сою́з: здесь . . . по́требно ме́стоиме́ние, а по́стопо́сложению вы́лился сою́з" <sup>10</sup> (стр. 398).

Таким образом, радикальный вывод В.М. Жирмунского: "... в оценке акцентных отношений местоимени Сумароков приближается к некоторым современным теоретикам (например, В. Брюсову)<sup>11</sup>, с тем существенным различием, что отклонение от метра является для него не достоинством, а недостатком стиха" (ук. соч., стр. 89) может быть отчасти ослаблен: в системе стихо-

сложения Сумарокова акцентные характеристики местоимений (как и других значащих моносиллабов) зависят от логической конструкции стиховой фразы.

## 2.

Итак, всякое слово, занимающее место в стихе, должно пройти у Тредиаковского и у Сумарокова через определенные системы ограничений, причем у Сумарокова такая система не только предполагает более жесткий лексический (изгоняются "вольности" - дублеты типа *ти, однак*, хоть и пр.; нивелируется стилистическая окраска) и синтаксический отбор (ср. "... Сумароков более или менее последовательно устранял крайности книжного синтаксиса (в частности, сложные перестановки слов) ... в поэтическом языке". - Ковтунова, 1969, стр. 132),<sup>12</sup> но и связана с иной, нежели у Тредиаковского, интонационной настройкой, требующей сообразования логической конструкции с метром. Представляется, что последнее расхождение между Тредиаковским и Сумароковым может отчасти объясняться вероятной приверженностью этих поэтов к различным способам декламации стихов.

Вопрос о декламационных стилях уже рассматривался исследователями в связи с полемикой о принципах чтения русских силлабических стихов ХУП - нач. ХУШ ч.ч. и о русской рифме (Бремин, 1953; Берков, 1954, 1968; Томашевский, изд. 1959; Панченко, 1968; Жирмунский, 1923; Якобсон, изд. 1973-79; Западов, 1969). Проблемам мелодики стиха посвящена обширная работа Б.М.Эйхенбаума (Эйхенбаум, 1922), но она практически не касается вопросов ритмики. Подробное рассмотрение декламационных норм русского средневековья и ХУШ-ХІХ в.в. содержит глава "Стих как мелодическое единство" книги Ю.М. Лотмана (Лотман, 1970).

Следуя концепции Б.В.Томашевского, Ю.М. Лотман так описывает метод чтения силлабических стихов: "Им достигалось прежде всего свойственное стиху как таковому разделение неделимого - членение слова на части, в смысловом отношении эквивалентные целому. Происходило это потому, что пауза между слогами внутри слова была равна по длительности паузе между словами. Другой эффект заключался в возникновении специфической интонации, которая включала в себя высокую торжественность, поскольку была перенасыщена ударениями (все слоги ударные), а внеграмматическое ударение в русском языке воспринимается обычно как логическое - показатель смысловой

значимости.<sup>13</sup> В то же время этой декламации свойственна была и напевность, необычная для иных стилей звучащей речи, так как необходимость произносить все слоги как ударные заставляла протягивать каждый из них" (стр. 222-223). Переход к силлабо-тонической системе стиха отделил "интонацию стиха от музыкально-речитативного поляса" (стр. 223).<sup>14</sup>

Несмотря на полное отсутствие прямых данных о манере декламации стихов в сер. XVIII в. (здесь всякие данные могут быть лишь косвенными), есть основания предполагать, что Тредиаковский мог тяготеть к отходившему в прошлое способу произнесения стихов, напоминавшему тот речитатив, которым читались силлабические вирши.

Это мнение разделяет, например, В.А. Западов: "...яроств, с которой Тредиаковский, теснейшим образом связанный с семинарскими традициями напевной декламации, доказывал, что стихи поются, а не читаются" (предисловие к "Аргениде") - ... несомненно направлена против конкретного адресата. По-видимому, и в стихах высоких жанров Сумароков сделал шаг от напевной декламации семинарского типа к естественной говорной манере". (Западов, 1969, с. 34).

Выводы В.А. Западова представляют ситуацию не вполне расчлененно: прежде всего, вызывает сомнение именование гипотетической декламационной манеры Сумарокова (даже и для низких жанров) говорной - этот термин предложен Б. М. Эйхенбаумом для послепушкинского стиха.<sup>15</sup> Кроме того, остаются невыясненными истоки "напевной декламации" Тредиаковского, обобщенно названной В.А. Западным "семинарской". Здесь, вероятно, следует различать церковную псалмодию, особую манеру произнесения силлабических стихов, описанную выше (В.М. Лотман говорит об этих способах чтения как о несходных и во многом противопоставленных) и по всей видимости, школьную традицию "пения" античных стихов.<sup>16</sup> Так или иначе, Тредиаковский и Сумароков<sup>17</sup> в том развитии декламационных форм, которое описано В.М. Лотманом (от искусственного речитатива с нейтрализованными равноударностью слогов логическими акцентами к "интонациям обычной, нехудожественной речи")<sup>18</sup> занимали, очевидно, разные позиции.<sup>19</sup>

Если принять гипотезу о приверженности Тредиаковского к торжественно-апологичному речитативу, то его расхождения с Сумароковым в вопросах ритмики становятся более объяснимыми: для формального связывания стиха с желаемой стопной схемой Тредиаковскому служило удобное<sup>20</sup> правило произвольного счета



ударности моносильабов,<sup>21,22</sup> а благозвучие обеспечивалось способом произнесения стиха, снимающим ритмические трудности. Для Сумарокова такая поэтическая метода — нечестная игра по отношению к читателю, которую он безоговорочно осуждает: "Г. Тредьяковской, колико много он от меня не наслышался о спондеях, никак не мог поняти, что спондей у нас иногда хорей, иногда ямб, и полагал он по непонятию своему, что претворение спондеев в хорей и ямбы зависит от единого благоволения писателя; но сие благоволение будет ли читателю законом? а паче будет ли такое стоположение слышно читателю, как мыслил автор? читатель не нас, но наши сочинения разбирает, и вкушает не то, что в моем было предприятии, но что на бумагу положено. Автор узаконяет, но и сам узаконению разумного читателя подвержен... Стопы не на благоволении нашем основаны, но на самом естестве..." (стр. 384-385).

### 3.

Желчные суждения Сумарокова о ритмическом облике стихов старшего предшественника (как и о других их особенностях), его едкие пародии, удачно запечатлевающие характерные черты поэзии Тредиаковского, дополнительно свидетельствуют об общем и весьма значительном сдвиге в его творческой и культурной ориентации, противопоставившем позиции этих двух русских писателей второй трети XVIII в. Существо такого сдвига было определено прежде всего различиями в объеме образования и качестве литературно-научной эрудиции Тредиаковского и Сумарокова. Очерчивая эти различия, Г.А. Гуковский указывает, что для Тредиаковского (как и для Ломоносова) сохраняют значение "произведения и эстетические схемы позднего Возрождения и его школьной доктрины", еще имеющие хождение в кругу интеллигенции 30-х — 40-х годов XVIII в. (Гуковский, 1962).

"Только Сумароков — пишет далее Г.А. Гуковский, — уже чужд традиций Возрождения; он даже не знал классических языков и, видимо, это обстоятельство не смущало его". Такой разрыв в самых основах образования мог предопределить и различие представлений о сущности и назначении поэзии, внутрикультурной функции, которую призван выполнять поэт, и конкретных средств, которые ему следует использовать в своей практике. По точной характеристике Л.В. Пумпянского, обсуждающего языковую позицию Тредиаковского, "легкому, сглаженному

языку дворянской культуры (Сумароков и его школа) Тредиаковский противопоставляет трудный язык трудного предмета, язык эрудиции, филологии и специальных знаний. Для создания такого языка он обращается к наследию старой языковой культуры XVIII в., последним представителем он был не только в вопросах стиля". (Пумпянский, 1941, стр. 262). Эта позиция была недоступна и нежеланна для Сумарокова, защищавшего иную систему счисления языковых и литературных ценностей. Ритмика стиха и декламационные нормы — лишь частные элементы этой системы, которая предполагала сближение баз восприятия автора и среднего дворянского читателя (не знатока — филолога), обретавшегося в мире общей всем "разумным" людям "естественности": "... будет ли такое стопосложение слышно читателю, как мыслил автор? ... Автор узаконяет, но и сам узаконению разумного читателя подвержен"<sup>23</sup>. Такому узаконению Тредиаковский ("склад" которого, по словам Сумарокова, "всех читателей слуху ... противен толико, что подобного писателя никогда ни в каком народе от начала мира не бывало ..."), из чьей памяти не может быть вытравлен тот образ поэта — "песнопевца", который передан европейской культуре античностью, предпочитает узаконение вневременное, освященное авторитетом и традицией. Показателен его ответ Сумарокову на не сохранившееся письмо о сафической и горацианской строфах<sup>24</sup>; безошибочно обнажающий слабость позиции противника: "Удивляюсь, Г.М., удивлению вашему, что — Гораций такой звон слуху неприятный (как — то — вы — отчасти — дерзновенно изволите говорить) полюбил. Чем сей звон неприятный? Не пресечением ли, и падающих на концах дактилями? О! мудрое мудрование ... Так — языку нашему, должно токмо ударение иметь на последнем и предпоследнем слоге, для иамба и хорей? О! мудрая мудрость, повторяю паки. Но пускай так. Однако, что — вашему толь нежному слуху неприятно; то Римскому было очень сладосно. Нежность слуха весьма различна ... " (Пекарский, 1873, стр. 256).

#### Сокращения

- Барсов, изд. 1981 — Российская грамматика Антона Алексеевича Барсова, М., 1981.  
 Берков, 1949 — П.Н.Берков. О языке русской комедии XVIII века. Известия АН СССР, Отделение литературы и языка. М.—П.,

1949, т. VIII, выпуск I.

- Берков, 1954 - П.Н.Берков. Рецензия на кн. Симеон Полоцкий, Избранные сочинения, 1953. Известия АН СССР, Отделение литературы и языка. М., 1954, т. XII, выпуск 3.
- Берков, 1968 - П.Н.Берков. К спорам о принципах чтения силлабических стихов ХУП - начала ХУШ в. В сб.: Теория стиха. Л., 1968.
- Гаспаров, 1974 - М.Л. Гаспаров. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974.
- Гуковский, изд. 1962 - Г.А. Гуковский. Русская литературно-критическая мысль в 1730-1750-е годы. В сб.: ХУШ век, выпуск 5, М.-Л., 1962.
- Еремин, 1953 - И.П.Еремин. Симеон Полоцкий - поэт и драматург. В кн.: Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.-Л., 1953.
- Жирмунский, 1923 - В.Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Лб, 1923.
- Жирмунский, 1925 - В.Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925. Цит. по изд. Теория стиха. Л., 1975.
- Жирмунский, 1968 - В.М.Жирмунский. О национальных формах ямбического стиха. В сб.: Теория стиха. Л., 1968.
- Лихарев, изд. 1955 - С. П. Лихарев. Записки современника. М.-Л., 1955.
- Западов, 1969 - В.А.Западов. "Способ произношения стихов" и русская рифма ХУШ в. В сб.: Проблемы жанра в истории русской литературы. Л., 1969.
- Западов, 1974 - В.А.Западов. Русский стих ХУШ - начала ХІХ века. (Ритмика). Л., 1974.
- Коварский, 1928 - Н.Коварский. Мелодия стиха. В сб.: Поэтика. Выпуск IV. Л., 1928.
- Ковтунова, 1969 - Н.Н.Ковтунова. Порядок слов в русском литературном языке ХУШ - первой трети ХІХ в. М., 1969.
- Лотман, 1970 - Ю.М.Лотман. Структура художественного текста. М., 1970.
- Панченко, 1968 - А.М.Панченко. О рифме и декламационных нормах силлабической поэзии ХУП в. В сб.: Теория стиха. Л., 1968.
- Пекарский, 1873 - П.П.Пекарский. История императорской Академии наук в Петербурге, т. II. СПб, 1873.
- Пумпянский, 1941 - Л.В. Пумпянский. В кн.: История русской литературы. Т. III. М.-Л., 1941.
- Сумароков, изд. 1935 - Сумароков. Стихотворения. Л., 1935.

- Томашевский, изд. 1959 - Б.В.Томашевский. Стих и язык. Филологические очерки. М.-Л., 1959.
- Тынянов, 1927 - Д.Тынянов. Ода как ораторский жанр. В сб.: Поэтика. Выпуск III. Л., 1927.
- Шенгели, 1923 - Г.Шенгели. Трактат о русском стихе. Часть первая. Органическая метрика. Издание 2-е, переработанное. Москва - Петроград, 1923.
- Эйхенбаум, 1922 - Б.Эйхенбаум. Методика русского лирического стиха. Пб, 1922.
- Якобсон, изд. 1973-79 -

(Статьи "Об односложных словах в русском стихе" и "К лингвистическому анализу русской рифмы").

#### Примечания

- 1 В дальнейшем речь идет только о двусложных размерах, имеющих в стихе XVIII в. подавляющее преобладание (см. Гаспаров, 1974, стр. 51).
- 2 Оставлен в стороне подробно изученный стиховедами (см. Иирмунский, 1925, 1968; Западов, 1974) вопрос о пиррихии - стопе, которую Ломоносов, связанный с традицией немецкого стиха, тяготеющего к полноударным вариациям ямбического размера, первоначально стремился не употреблять, и которая затем была утверждена в русском стихе Сумароковым.
- 3 В дальнейшем ссылки на эту статью даются по изданию: Сумароков, изд. 1935.
- 4 "Ибо вся нечистота стопосложения - от худого употребления спондеев, - местоимений, союзов и предлогов - и происходит" (стр. 387) "... Желал бы я, чтобы по просвещению своему незнающие прямого стопосложения, хотя бы уже предлогов и союзов долгими слогами не делали" (стр. 396).
- 5 Этот пример Сумароков "подпирает" рифмой (ад - страшат), возможно понимая уязвимость своей аргументации: "ад больше должен устрашать, нежели огонь". Другие его примеры более удачны. (Разумеется, для нас важна не доказательность примеров Сумарокова, а суть его концепции)
- 6 Здесь и ниже разрядка в цитатах моя.

7 Еще раз заметим, что важна теоретическая тенденция Сумарокова, а не ее реализация в его конкретной поэтической практике.

8 Первые 15 стихов "Письма о пользе стекла", из которых Сумароков извлек все три разбираемых им примера, содержат и такие стихи, где моносиллабы (три местоимения и один глагол) занимают слабые места без сопутствующего сдвига ударения:

Неправо о вещах те думает, Шувалов,  
Которые стекло чтут ниже минералов ... (с. I-2)  
И как я оное хваля воспоминаю,  
Не ломкость лживого я счастья представляю  
(с. 9-10)

Как видим, такие случаи Сумароков не считает ритмической деформацией стиха. Ср. в его собственных стихах:

Оплачь, оплачь со мной ты друга своего.  
(К г. Дмитриевскому на смерть Ф. Г. Волкова).

9 Такой же дактиль вместо ямба наличествует в еще одном примере, анализируемом Сумароковым:

И жар свой погасили

Конструкция "моносиллаб + пропуск ударения" плоха, по Сумарокову, и тогда, когда моносиллаб является союзом (связательно безударным в системе Сумарокова):

И тяготу земли

"Союзы хотя и кратки, но не при пиррихиях; и тут дактиль и хорей, а не ямб. И было бы хорошо, когда бы вместо тяготу положено тягости, да и слово лучше". (стр. 399).

10 Сумароков фиксирует не отклонение от метра, а как бы искажение принадлежности моносиллаба к части речи.

11 В. Брвов, как Тредиаковский в "Новом и кратком способе ..." 1735 г., считает всякий моносиллаб ударным.

12 В своих пародиях на Тредиаковского (например, в "Сонете, нарочно сочиненном дурным складом ...") Сумароков моделирует прежде всего лексико-синтаксическую "корявость" его поэзии.

13 Заметим, что такая расстановка логических ударений (на каждом слове) эквивалентна их отсутствию.

I4 Ср. также мнение Г. Шенгели: "Для нас ясно, что силлабический стих был промежуточной стадией между народной песней и современным литературным, говоримым стихом". (Шенгели, 1923, стр. 102).

I5 Семантически акцентованная речь в некоторых отношениях проивопоставлена обычной разговорной.

Ю.М. Лотман в цитируемом сочинении, описывая изменения, вызванные переходом к новой системе стихосложения, замечает: "Однако мелодика должна была не только приближаться к полюсу разговорной интонации, но и отгораживаться от него" (ср. ниже сноску на стр. ).

I6 Утверждая в "Новом и кратком способе..." 1735 года, что "чрез стопы стих поется" и что "ежели бы в сих долгих стихах не было тонических стоп, то онне бы совсем подходили больше на прозу, определенным числом идущую, нежели на повшийся стих", Тредиаковский очевидно следует последней традиции.

Для дальнейшего обсуждения интересно сопоставить деятельность Тредиаковского с опытами реформ другого, гораздо менее удачливого экспериментатора — французского поэта XVI в. Ж.А. де Баифа. В середине XVI в. Баиф попытался метризовать французское стихосложение, введя, в духе подражания античности, так называемый *vers mesuré*, членящийся, подобно античным стихам, на стопы (*mesures*). По-видимому, такому искусственному членению соответствовало "противоусильное" пение стихов, во всяком случае, сам Баиф говорит, что ввел новый стих "ради музыки":

... pour l'art de la musique  
Reformer à la mode antique,  
Les vers mesurés inventer.

Попытка Баифа привить французской поэзии иноприродную систему стихосложения не имела успеха, и он вернулся к традиционной силлабике — впрочем, выбрав (немузыкальным силлабическим стихом) своих противников в стихотворении "A monsieur du Gast", которое язвительностью мало уступает полемическим сочинениям Тредиаковского.

Французского поэта также обличает о русском неудачная попытка орфографической реформы. Как и Тредиаковский, Баиф умер в бедности.

17 Отдельно должен быть рассмотрен вопрос о декламационном стиле Ломоносова, формируемом риторической установкой оды (см. Тинянов, 1927). Этот стиль отличен как от "бессмысленной" манеры Тредмаковского, так и от семантически четкого чтения Сумарокова. О последнем пишет Ю. Н. Тинянов: "Деформированный стиховой строй речи неприемлем для Сумарокова. Недаром борьбу свою он ведет под знаменем борьбы за язык. Он отмечает у Ломоносова "неправильные ударения", метрическую деформацию их. Подобным же образом Сумароков не принимает звуковой конструкции стиха Ломоносова. "Звукоподражания" ... он противопоставляет требование "сладкоречия", эвфонии ...".

"Все же он готов пожертвовать и сладкоречием ради семантической ясности..." (стр. 118).

18 Ср. сопоставление повнегоса (*Gesangvers*) и произносимого (*Sprechvers*) стиха, осуществленное Э.Сиверсом (цитирую по статье Н. Коварского): "Произносимому стиху - недостает ... твердых мелодий с правильным повторением в корреспондирующих местах. Стало быть в этом отношении произносимый стих представляет большую свободу, чем стих повнегоса, но в то же время он является более связанным по сравнению с последним: слги располагаются в нем не по свободно выбираемым высотам, как в музыкальной композиции, а по тем высотам, которые диктуются смысловым и эмоциональным ударением контекста, или, короче, естественным фразовым ударением". (Коварский, 1928, стр. 28).

19 Безусловно, нужно принимать во внимание и весьма влиятельную во второй половине XVIII в. сценическую декламацию (об этом пишет В.А.Западов в статье о рифме. - Западов, 1969). "Северный Расин" Сумароков не мог быть не связан с ней, и уже это отделяет его от "говорной" декламации в позднейшем смысле этого термина. Однако соотношение ее разновидностей (как во Франции и других европейских странах, так и в России) и воздействие их на русских поэтов XVIII в. совершенно не выяснено. (См. об этом, кроме статьи В.А.Западова, Берков, 1949). Косвенный материал дает "Воспоминания старого театра" (Лихарев, изд. 1955), но они посвящены театру конца XIX в.

20 Отстаивая это правило в предисловии к "Аргениде", Тредмаковский пишет: "По моему мнению, которая система простая,

та и лучше: довольно трудности при стихах и от осыпания мыслей".

- 21 Стих Петух взбег на навоз, а рить начал тот векоре, Сумароков критикует за то, что "вторая стопа вместо желаемого ямба есть хорей" (стр. 397); для Тредиаковского она — полноценный ямб.

- 22 Интересно, что в 1785 г. это правило повторяет, хотя с некоторой (не вполне проясненной) оговоркой, ученик Тредиаковского Барсов в своей "Российской грамматике" (раздел "О слогуударении"): "Склады ударения почитаются долгими а прочие короткими, односложныя жъ слова общими; хотя впрочемъ сии послѣднія многимиъ подлежать бы должны изъятъ ямъ..." (Барсов, изд. 1981, с. 81).

- 23 В области декламации стихов Сумароков, по всей видимости, является непосредственным предшественником старших карамзинистов. Вот как описывает их декламационный стиль Д.Н. Тныянов, цитируя сочинение М. Н. Муравьева "О декламации" (цитата мной частично восполнена): "... Чтоб не одним языком читано было, но мыслию и вниманием. Надобно, чтобы голос, приятно для слуха и согласно с разумом переменялся. Нет ничего скучнее, как слышать безпрестанно один и тот же напев ... Слова должны быть явственно выговариваемы. Не разделять тех, которые соединены одним смыслом". Стоит сравнить с этим требованием подчеркивания семантических членений "бессмысленную" декламацию Аксакова, приводящую в восторг Державина, чтобы стала ясна рознь двух установок". (Тныянов, 1927, стр. 125).

Здесь напомним, что стиль "осмысленной" декламации Д. Н. Тныянов проивополагает ломоносовской традиции. (см. выше стр. ).

- 24 Сумароков критиковал следующую Горацианскую строфу Тредиаковского из "Способа ..." 1752 года:

Кедры не всегда вихрем шатаются,  
Листа не весь год роши лишаются,  
И ведро И ведро после туч бывает,  
В веску и дерево процветает.



РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ВОЛЬНЫЙ СТИХ XVIII-XIX ВВ  
В СРАВНЕНИИ С ФРАНЦУЗСКИМ И НЕМЕЦКИМ И ПРОБЛЕМА  
ТИПОЛОГИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ВОЛЬНОГО СТИХА

С.А. Матяш

(Ленинград)

Традиция русского драматического вольного стиха,<sup>1</sup> ознаменованная созданием стиха комедии А.С.Грибоедова "Горе от ума", на сегодня предстает по существу непростой, несмотря на отдельные очень ценные наблюдения в этой области, сделанные стиховедами в связи с исследованием вольного ямба или драматического стиха.<sup>2</sup> В настоящей работе ставится цель выявить русский драматический вольный ямб XVIII-XIX вв (с учетом как вершинных его достижений, так и фона, обеспечивающего динамику литературного процесса), исследовать структуру вольного ямба (преимущественно с точки зрения его доминантной характеристики - соотношения стопностей) и наметить основные линии и этапы его развития. Становление русского драматического вольного стиха рассматривается на пересечении с традициями французского и немецкого драматического стиха, поскольку русская литература, вступив в начале XVIII в. на путь общеевропейского развития, развивалась в тесном взаимодействии с литературами западноевропейскими. Западноевропейский контекст дает, на наш взгляд, возможность генерализовать кажущийся разнородным материал многочисленных модификаций русского драматического вольного ямба и создать его типологию, отражающую специфику функционирования драматического вольного стиха XVIII-XIX вв. на русской почве.

Французский драматический стих, как явствует из очерка Б.В.Томашевского,<sup>3</sup> начал формироваться в XVII в. и за полтора столетия своего развития последовательно освоил музыкально-драматические жанры (оперу, балет и т.п.), трагедию, комедию. Становление русского драматического вольного ямба, на которое понадобилось примерно 70 лет (от "Цефала и Прокрис",

1755 А.П. Сумарокова до "Горя от ума", 1824 А.С. Грибоедова), прошло типологически сходные с французским драматическим вольным стихом этапы: он последовательно разрабатывался в музыкально-драматических произведениях ("Цефал и Прокрис", "Новые лавры", "Альцеста" А.П. Сумарокова, "Орфей" Я.Б. Княжнина, "Рудокопы", "Добрыня", "Грозный, или Покорение Казани" Г.Р. Державина, "Андромеда и Персей" А.Я. Княжнина и др.), трагедии ("Пустынник" Сумарокова, "Титово милосердие" Я.Б. Княжнина, "Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова" В.Т. Нарезного), комедии ("Не люблю, не слушаю, а глать не мешай", "Урок женатым", "Аристофан" А.А. Шаховского, "Горе от ума" Грибоедова, "Арзамасские гуси", "Греческие бредни" Н.И. Хмельницкого, "Вражда и любовь" П.А. Катенина и др.).

Сходство жанровой судьбы русского и французского драматического стиха является свидетельством не механического перенесения на русскую почву жанрово-стилистических клише французской поэзии, но доказательством ускоренного усвоения европейского опыта, сделавшего русскую драматургию, в частности, вольноамбивальную драматургию, фактом общеевропейского литературного процесса. Характер усвоения европейской традиции отчетливо проявляется при сопоставлении структуры французского и русского драматического стиха.

Исходя из данных М.Д. Гаспарова, любезно предоставленным им в наше распоряжение (см. табл. I), можно сделать вывод о том, что "французский тип" драматического стиха характеризуется контрастной структурой (с разницей между ведущими стопностями в четыре слога). Он создает две модификации. Первая, формируемая собственно драматическим стихом, имеет 12-сложную основу, указывающую на генетическую связь вольного стиха с александрийским, и развитый 8-сложник в качестве ведущего спутника ("Агесилай" Корнеля, "Амфитрион" Мольера). Традиционный "перевод" силлабического вольного стиха на силлабо-тонические аналоги дает формулу этой модификации 6-4. Вторая модификация, формируемая музыкально-речитативным стихом, имеет 8-сложную основу и более широко использует короткие строки ("Альцеста" Кино). Формула этой "укороченной" структуры 4-6.

Обе модификации французского драматического вольного стиха оказались актуальными при формировании русского драматического стиха в первый, сумароковско-грибоедовский, период его истории. В этом периоде мы выделяем два этапа: 1) сумароковско-державинский, 2) грибоедовский. На первом этапе

вольный стих формируется главным образом в музыкально-драматических произведениях (исключение составляет драма Сумарокова "Пустынник"), от которых идут 2 линии драматического вольного ямба. Табл. 3 дает представление о линии "укороченного" стиха, функционирующего в речитативах музыкальных номеров (ариях, дуэтах и т.п.) и в "хорах" стилизованных под античность трагедий ("Кровавая ночь" Нарезного) и комедий ("Греческие бредни" Хмельницкого). Только хоры Кнхельбекера и Катенина дают французский вариант "укороченного" стиха. Русский музыкально-речитативный вольный ямб образуется, как правило, 4 и 3-стопными строками (ср. аналогичную картину в вольном ямбе драм Гердера "Брут" и "Филоктет" в табл. 5), что, по всей вероятности, является следствием влияния итальянской оперы, музыкальные номера которой состояли из коротких разносложных строк.

Вторая линия драматического стиха (см. табл. 2) оформлялась в диалогах музыкально-драматических произведений XVIII - начала XIX вв. Нам представляется, что модель стиха этой линии - 6-3 - могла явиться результатом контаминации французской модели 6-4 и итальянской 5-3, характерной для диалогов итальянской оперы (в частности, по данным М.Л. Гаспарова, такую структуру имеет опера Метастазиио "Титово милосердие", как известно, очень популярная в России в период монополии итальянской оперы)<sup>4</sup>. Синтезом двух названных традиций (с несколько иным вариантом контаминации) можно объяснить и своеобразие стиха музыкальных драм Я.Б. Княжнина, уже отмеченное исследователями,<sup>5</sup> до сих пор не находившее истолкования.

Ранний этап формирования драматического вольного ямба подтверждает высказанную Г.А. Гуковским мысль о способности русской поэзии XVIII в воспринимать и усваивать разные традиции.<sup>6</sup> Синтезирование европейского опыта шло на национальной основе. Отчетливые контуры ее обнаруживаются в высоком (в сравнении с европейским вольным стихом) показателе коротких строк, восходящих к стиху скоморохов, роль которого в формировании русского стиха и, в частности, вольного стиха, неоднократно подчеркивалось Л.И. Тимофеевым.<sup>7</sup>

На втором этапе развития (I-я треть XIX в.) вольный ямб, функционирующий преимущественно в жанре комедии (табл. 4), более целен: он ориентируется теперь на одну, французскую, традицию. Основная модификация комедийного вольного стиха, созданная Грибоедовым и канонизированная его последователями

- 6-4-/5/. Своеобразие "русского варианта" французского типа драматического стиха, выражающееся в более широком (в сравнении с французским вольным стихом) использовании 5-стопников, объясняется конкретно-историческими условиями его формирования: оно осуществляется в эпоху, когда в стихотворную драматургию уже активно начали проникать романтические влияния 5-стопного ямба. "Горе от ума" создало норму стиля для русского комедийного вольного стиха, которая оказалась актуальной для переводов французских комедий и в XIX, и XX вв. (ср. структуру стиха "Амфитриона" К.Павловой и В.Броува).

При всем своеобразии первого (сумароковского-державинского) и второго (грибоедовского) этапов развития драматического вольного стиха они являются этапами одного периода в истории стиховой культуры - периода формирования и постепенного преодоления традиций классицизма, периода, ориентации на французскую культуру. Последнее определило единство этого (сумароковского-грибоедовского) периода, вызвавшего к жизни тип драматического вольного стиха, характеризующегося следующими константами: 1) шестистопная основа, 2) контрастность лидирующих стопностей (6-3, 6-4), 3) рифма, 4) ограниченное использование переносов (*enjambements*).

Принципиально иной тип драматического вольного стиха создается в следующий, лермонтовский, период. В этот период в связи с утверждением романтизма произошла переориентация русской стиховой культуры на англо-немецкую традиции. Канром, в котором эта традиция победила прежде всего, оказалась романтическая драма, освоившая белый 5-стопный ямб и вольный ямб унифицирующего типа (с разницей между лидирующей стопностью и основным спутником не в 2 стопы, как в контрастном типе, а в I стопу).

Немецкие драмы "классически-романтического" (В.М.Ирмунский) периода писались а) прозой (что было откровенным столкновением от эстетики классицизма), б) белым 5-стопным ямбом, в) несколькими метрами, среди которых значительное место занимал вольный ямб. Пришедший из Англии драматический 5-стопный ямб в немецком варианте отличался а) отсутствием цезуры, б) отсутствием (или ослаблением) ударения на последнем икте в 2/3 строк, в) наличием многостопных строк в пределах 3%.<sup>8</sup> Отличительными особенностями немецкого вольного ямба являются: 1) графическое расположение всех разностопных строк под один ранжир, 2) 5 или 4-стопная основа,<sup>9</sup> 3) сокращенный диапазон стопностей, 4) унифицирующий принцип сочета-

ния стопностей, благодаря которому в немецком драматическом стихе образуется три модификации: 5-6, 5-4, 4-5 (см. табл. 5).

Две линии русского драматического стиха лермонтовского периода — линия белого стиха, представленная на табл. 6, и линия рифмованного стиха, отраженная на табл. 7, обнаруживают типологическую близость основных модификаций русского и немецкого стиха унифицирующего типа.

"Романтическая" линия белого драматического стиха, наиболее ярко которую представляют "Испанцы" Лермонтова, является, на наш взгляд, результатом "расшатывания" иноязычными строками белого 5-стопного ямба, доказательством чего является высокий показатель 5-стопного ямба в структуре вольного стиха, частые переносы (25% строк в "Испанцах"), наличие в вольном ямбе строк с ослабленным последним иктом. На генетическую связь этой линии вольного стиха с белым 5-стопным ямбом указывают также источники некоторых переводных трагедий ("Ифигения в Тавриде" Гете, написанная в оригинале белым 5-стопным ямбом, обрела в переводе А.Х. Востокова форму белого вольного ямба).

Одновременно с переориентацией на англо-немецкую традицию в русской драматургии наблюдается тенденция к синтезированию двух стиховых традиций ("романтической" немецкой и "классической" французской). Это тяготение к синтезу проявилось, во-первых, в активном использовании в белом 5-стопном ямбе рифмы, отсутствующей, по нашим наблюдениям, в немецком драматическом 5-стопнике (в 5-стопном ямбе "Ермака" А.С. Хомякова 18,5% рифмованных строк, в "Аргивянах" Кюхельбекера — 39,8%, в "Венцеславе" А.А. Мандра — 48,5%!), во-вторых, в объединении в структуре одного произведения текстов белого 5-стопного ямба и вольного ямба контрастного типа (см. "Аргивяне" Кюхельбекера, "Дон Жуан" А.К. Толстого, а также сцену "Замок воеводы Мнишка в Самборе", исключенную Пушкиным из окончательной редакции "Бориса Годунова"). Этой тенденцией к синтезу разных традиций, являющейся проявлением диалектики развития стихотворного стиля, объясняется своеобразие стиха драмы Лермонтова "Маскарад", представляющей собой компромиссный тип унифицирующей (не контрастной!) структуры 6-5-4, созданный в результате пересечения французской (6-4) и немецкой (5-6-4, 5-4-6, 4-5-6) традиций. Стих "Маскарада" сохранил выразительные возможности классического вольного стиха (рифму, широкий диапазон стопностей) и обогатился завоевани-

ем романтического стиха — переносами. "Маскарад" создал новую стилевую норму и определил становление третьей линии драматического вольного ямба дермонтовского периода (см. табл. 8).

Таким образом, в двух периодах истории русского драматического вольного ямба (сумароковско-грибоедовском и дермонтовском) сформировалось два стилистически полярных типа вольного стиха, связанных с ориентацией на французскую (классицистическую) и немецкую (романтистическую) традицию.

В обоих периодах происходило пересечение нескольких традиций, в результате чего возникали "компромиссные" формы.

Основные линии драматического вольного ямба, сформированные в определенный исторический период, были подготовлены хронологически разобщенными опытами предшествующего периода, что свидетельствует об единстве стихового развития, преемственности основных его этапов.

Дальнейшее функционирование вольного стиха в драматургии последней трети XIX и в XX в связано главным образом с практикой перевода, окончательно отделившегося от оригинального творчества. Возобладавшая тенденция к точному (буквальному) переводу обусловила постоянное сосуществование двух типов драматического стиха даже в узких хронологических пределах у одного поэта (ср. у Брюсова "архаический" контрастный тип вольного ямба 6-4 в "Амфитрионе" 1912 г. и унифицирующий тип 5-4 в "Фаусте" 1920).

#### Примечания

<sup>1</sup> Поскольку из вольных метров в русской драматургической поэзии активно разрабатывался только вольный ямб, в настоящей работе он и является объектом исследования, а термины "вольный стих" и "вольный ямб" применительно к русскому стиху употребляются как синонимичные.

<sup>2</sup> См.: Л.И.Тимофеев. Вольный стих XVIII века. — В кн.: М., 1928; М.П.Штокмар. Вольный стих XIX в. — там же; Б.В.Томашевский. Стих "Горя от ума". — В его кн.: Стих и язык. М.-Л., 1959; П.А.Руднев. Метрика Александра Блока. АҚД. Тарту, 1969; Особую ценность для нас представляет работа К.Д.Вишневого "Русская метрика XVIII века" (В кн.:

Вопросы литературы XVIII века. Пенза, 1972), в которой показан широкий канровый диапазон вольного ямба XVIII в и отмечена разработка его в музыкально-драматических произведениях А.П.Сумарокова, Г. Р.Державина, М. М.Хераскова, Я. Б.Княжнина.

<sup>3</sup> Б.В.Томашевский. Ук. соч., с. 138-141.

<sup>4</sup> См. об этом: Истопись русского театра. Составил Пимен Арапов. СПб., 1861, с. 44-59; А.Гозенпуд, Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959, с.54-92.

<sup>5</sup> См.: И.И.Тимофеев. Ук. соч., с. 109.

<sup>6</sup> См.: Г.А.Гуковский. Русская литература XVIII века. М., 1939, с. 148 и др.

<sup>7</sup> См.: И.И.Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, с. 183-202, 356 и др.

<sup>8</sup> Данные получены на основании анализа 5-стопного ямба 15 немецких драм: "Натан Мудрый" Лессинга; "Дон Карлос", "Пикколомини", "Орлеанская дева", "Вольгельм Тель" Шиллера; "Ифигения в Тавриде", "Торквато Тассо", "Магомет", "Ромео и Юлия" Гете; "Семейство Шроффенштейн", "Разбитый кувшин", "Амфитрион", "Пентесилая", "Принц Гомбургский" Г. Кнорста).

<sup>9</sup> Помимо историко-культурной традиции своеобразие структуры немецкого вольного ямба определяется также фонетическими особенностями немецкого языка. Последний фактор рассмотрен в нашей работе: Русский и немецкий вольный ямб XVIII - начала XIX века и вольные ямбы Жуковского. - В кн.: Исследования по теории стиха. Л., 1978, с. 95.

# Приложение

Т а б л и ц а I

Французский вольный стих XVIII века  
(данные М.Л. Гаспарова)

Автор, произведение	С л о г и										Всего	Всего строк
	4	5	6	7	8	9	10	11	12			
Корнель "Агесилай" (1666)		-	-	-	25,2	-		-	-	74,6	100	1292
Мольер "Амфитрион" (1668)		-	-	6,2	37,6	-		6,2	-	50,0	100	1378
Корнель "Психея" (1671)		-	0,9	-	38,1	-		8,7	-	52,3	100	137
Кино "Альцеста" (1674)	5,5	-14,5	-		49,6	-		0,6	-	29,8	100	824



Т а б л и ц а 2

Драматический вольный ямб  
контрастного типа (Тип I 6 - 3)  
(Музыкально-драматические произведения)  
XVIII - начала XIX в.

Автор, произведение	С т о п ы							Всего строк
	I	2	3	4	5	6	7	
А.П.Сумароков								
1. "Цефал и Прокрио" 1755	0,8	3,5	29,6	14,2	5,0	46,9	-	$\frac{484}{100}$
2. "Альцеста", 1757	3,0	4,2	25,0	11,4	0,8	55,6	-	$\frac{264}{100}$
3. "Пустынник", 1757	0,5	2,6	12,7	1,6	1,6	81,0	-	$\frac{379}{100}$
4. "Новые давры", 1759	5,5	4,1	23,5	14,5	7,6	44,8	-	$\frac{145}{100}$
Г.Р.Державин								
5. "Добрыня", 1804	1,0	4,2	15,3	10,9	4,7	63,7	0,2	$\frac{1165}{100}$
6. М.И.Попов "Анюта", 1772 (вставки)	2	8	29	4	-	34	-	$\frac{77}{100}$
7. А.Я.Княжнин "Андромеда и Персей", 1802 (вставки)	-	-	11	5	3	52	-	$\frac{71}{100}$
Вольный ямб Я.Б.Княжнина								
1. "Титово милосердие"	-	1,4	7,9	18,8	24,9	47,0	-	$\frac{979}{100}$
2. "Орфей"	-	2,0	4,1	21,4	32,2	40,3	-	$\frac{196}{100}$

Т а б л и ц а 3

**"Укороченный" музыкально-речитативный  
вольный ямб (Типы 3-4, 4-3)**

Автор, произведение	С т о п ы						Всего строк	Тип
	I	2	3	4	5	6		
1. Н.П.Николаев "Рована и Лю- бим", 1776	15,4	3,8	64,1	15,4	1,3	-	$\frac{78}{100}$	3-4-1
2. М.М.Херасков "Меланча", 1776 (?)	-	5,0	35,0	60,0	-	-	$\frac{20}{100}$	4-3
3. Я.Б.Княжнин "Несчастье от карей", 1779	13,2	22,1	36,7	22,1	5,9	-	$\frac{68}{100}$	4-3=5
4. Г.Р.Державин "Родственное празднество кн.Вяземских"	-	-	43,8	40,6	3,1	12,6	$\frac{32}{100}$	3-4
5. "Рудокопы"	1,8	5,4	44,2	40,5	3,6	4,5	$\frac{III}{100}$	3-4
6. "Грозный", 1814	1,4	6,0	28,0	28,6	9,8	26,2	$\frac{706}{100}$	3=4-6
7. В.Т.Нарезный "Кровавая ночь", 1799	-	8,9	66,4	21,2	1,9	1,6	$\frac{259}{100}$	3-4
8. В.А.Жуковский "Богатырь Але- ша Попович", 1805-1808	-	20,0	20,0	60,0	-	-	$\frac{15}{100}$	4-3
9. Н.И.Хмельниц- кий. "Грече- ские бредни", 20-е г.	1,6	16,6	50,8	25,4	4,8	0,8	$\frac{126}{100}$	3-4
10. В.К.Кухельбе- кер. "Арзивя- не", 1822-23 хоры	-	1,9	3,8	45,3	12,2	36,8	$\frac{106}{100}$	4-6
11. П.А.Катенин хоры из тра- гедии Ж.Раси- на "Гофолия", 1829	-	-	13,5	48,7	8,1	29,7	$\frac{37}{100}$	4-6

Т а б л и ц а 4

**Драматический вольный ямб  
контрастного типа (Тип II 6 - 4)**

Автор, название	С т о п и							Всего отрок	Форм.
	I	2	3	4	5	6	7		
1. А.А.Наховской "Не либо - не слухай, а лгать не мешай", 1818	0,6	3,2	11,8	16,0	12,8	55,6	-	<u>313</u> 100	6-4-5
2. А.А.Наховской "Урок женатым", 1823	-	0,9	11,3	14,4	11,6	61,8	-	<u>319</u> 100	6-4-5
3. А.С.Грибоедов "Горе от ума", 1822-1824	0,8	1,0	3,2	34,0	17,0	44,0	-	<u>100</u>	6-4-5
4. В.К.Кихельбе- кер "Макширо- вы духи", 1825	0,2	1,4	6,3	29,9	25,9	36,3	-	<u>649</u> 100	6-4-5
5. А.С.Пушкин "Борис Году- нов" (сцена) 1825	-	-	1,8	47,3	7,3	43,6	-	<u>55</u> 100	4-6
6. Н.И.Хмельниц- кий "Арзамас- ские гуси", 1825	0,9	3,6	8,5	43,3	20,7	23,0	-	<u>222</u> 100	4-6
7. Н.И.Хмельниц- кий "Светский случай" (встав- ки), 1826	-	-	5,0	60,0	10,0	25,0	-	<u>20</u> 100	4-6
8. А.С.Грибоедов "Грузинская ночь" (отрывок) 1826-1827	0,6	1,7	9,2	27,2	27,2	34,1	-	<u>173</u> 100	6-4-5
9. П.А.Катенин "Вражда и ле- бовь", 1827	-	1,3	10,2	26,0	20,0	42,5	-	<u>235</u> 100	6-4-5
10. А.А.Наховской "Аристофан", 1828	0,6	1,4	13,0	14,4	11,5	59,1	-	<u>1172</u> 100	6-4-5
11. К.К.Павлова "Амфитрион",	-	-	0,6	31,5	19,3	48,6	-	<u>486</u> 100	6-4-5
12. А.К.Толстой "Дон Луан" (сцены), 1860	-	0,2	1,2	35,1	16,4	47,1	-	<u>410</u> 100	6-4-5
13. В.Я.Брисов "Амфитрион", 1912	-	0,2	2,1	34,8	17,8	45,1	-	<u>1204</u> 100	6-4-5
14. А.А.Безыменский "Выстрел", 1928-29	1,1	2,1	7,4	34,1	5,3	48,9	1,1	<u>94</u> 100	6-4

Т а б л и ц а 5

Немецкий драматический вольный ямб  
XVI в. - нач. XIX в.

Автор, название	С т о п и						Всего строк	Тип
	I	2	3	4	5	6		
1. И. Г. Гардер "Брут", 1774 (в ПК)	2,3	16,4	26,5	44,3	10,0	0,5	<u>219</u> 100	"укоро- ченный"
2. "Филоклет" 1774 (в ПК)	4,4	18,1	31,7	31,2	14,1	0,5	<u>205</u> 100	
3. И. В. Гете "Трагедия из времен Карла Великого" 1810 (в ПК)	-	-	4,8	7,9	69,8	17,5	<u>63</u> 100	тип I 5 - 6
4. "Фауст. Пролог в театре", 1808	0,5	0,7	1,2	43,7	45,5	8,4	<u>572</u> 100	тип II 5-4-/6/
5. "Фауст. Пролог на небе"	-	-	-	49,5	44,5	6,0	<u>101</u> 100	тип III 4 - 5
6. "Апофеоз худож- ника", 1788-1799	-	-	-	56,7	29,9	13,4	<u>164</u> 100	4-5-/6/
7. "Пробуждение Эпименида", 1814-1815 (в ПК)	-	-	7,4	68,0	23,1	1,5	<u>325</u> 100	4 - 5
8. "Ангел-хра- нитель" (из Консубу), 1817 (в ПК)	-	-	-	54,4	44,3	1,3	<u>149</u> 100	4 - 5
9. "Волшебная флейта" (в ПК)	-	8,1	13,3	42,2	25,4	11,0	<u>173</u> 100	4-5-/3/

Т а б л и ц а 6

Драматический белый вольный ямб унифицирующего типа

Автор название	С т о п ы							Всего
	I	2	3	4	5	6	7	Всего строк
1. А.Х.Востоков "Июгения в Таври- де", 1806	-	-	-	3,2	66,9	29,9	-	<u>254</u> 100
2. А.А.Ландр "Венцеслав", 1824	-	0,2	2,5	17,2	57,3	22,8	-	<u>487</u> 100
3. М.Ю.Лермонтов "Испанцы", 1830	-	0,2	0,8	14,1	67,4	17,4	0,1	<u>2392</u> 100
<u>Тип II 5 - 4 - 6</u>								
4. В.Т.Нарежный "Кровавая ночь" 1799 I-3 сцены (без хоров)	-	-	1,6	11,0	82,9	4,2	-	<u>759</u> 100
В.Т.Нарежный "Кровавая ночь" (с хорами)	-	2,3	18,1	13,7	62,3	3,6	-	<u>1018</u> 100
5. Н.А.Некрасов "Юность Ломоно- сова", 1840	-	-	0,3	42,5	47,4	9,8	-	<u>285</u> 100
6. Н.Ф.Щербина "Сцены из жизни греков", 1841	1,1	3,5	4,4	17,7	68,3	4,6	0,4	<u>453</u> 100
7. А.А.Григорьев "Уста и чаша", 1852	-	0,4	1,5	18,4	71,9	7,8	-	<u>271</u> 100
<u>Тип III 4 - 5 - 6 /3/</u>								
8. А.ф.Вельтман "Ратибор Ходмо- градский", 1841	1,3	5,4	13,4	36,5	28,6	14,8	-	<u>1289</u> 100
<u>П р о ч и е</u>								
9. М.И.Михайлов "Прометей", 1865	4,1	19,2	27,1	25,9	23,1	0,6	-	<u>532</u> 100
10. А.Б.Мариенгоф "Пут Балакирев", 1840	6,2	11,2	15,5	26,2	37,7	3,3	-	<u>2432</u> 100

Т а б л и ц а 7

**Драматический рифмованный вольный ямб XIX в  
"унифицирующего" ямба**

Автор название	С т о п ы							Всего строк	Тип
	I	2	3	4	5	6	7		
1. А.С.Грибоедов Отрывок из Гете (Фауст, Пролог в театре), 1824	0,6	-	-	33,6	35,4	30,4	-	<u>161</u> 100	5-4-6
2. В.Я.Брицов Фауст (ч. II, сцена 6) 1920	-	0,7	5,5	34,8	58,3	0,7	-	<u>276</u> 100	5-4
3. В.К.Кихельбекер "Игорский", ч. I-2, 1826-1832	0,3	1,9	7,8	21,2	39,7	29,1	-	<u>1453</u> 100	5-6-4
4. В.К.Кихельбекер "Иван, купецкий сын", 1832-1842	-	2,8	7,6	21,2	34,7	33,7	-	<u>868</u> 100	5-6-4
5. М.Ю.Лермонтов "Арбенин", 1836	0,1	0,4	4,0	33,0	31,7	30,8	-	<u>1307</u> 100	4-5-6
6. Н.А.Некрасов Сцены из "Мед- вежьей охоты" 1867	-	0,9	1,1	49,0	40,9	8,1	-	<u>435</u> 100	4-5
Добавление									
А.С.Хомяков "Ермак", 1825 (отдельные от- резки текста)	-	-	-	50,2	34,5	15,3	-	<u>261</u> 100	4-5-6

Т а б л и ц а 8

Драматический рифмованный вольный ямб  
унифицирующего типа  
тип "Маскарада" 6 - 5 - 4

А в т о р	С т о п ы							Всего строк
	I	2	3	4	5	6	7	
1. М.Н.Загоскин "Благородный театр", 1828	-	2,4	14,3	14,9	19,6	48,8	-	<u>168</u> 100
2. М.Ю.Лермонтов "Маскарад", 1835	0,1	0,3	2,9	26,6	31,0	39,1	-	<u>2068</u> 100
3. М.Н.Загоскин "Недовольные", 1836	0,2	0,8	7,9	18,2	23,0	49,7	0,2	<u>505</u> 100
4. В.К.Кихельбе- кер "Икорский" ч. 3, 1841	-	2,3	6,8	16,9	34,8	39,2	-	<u>556</u> 100
5. А.А.Григорьев "Два эгоизма", 1845	-	0,1	1,1	29,4	31,4	38,0	-	<u>1227</u> 100
6. Е.Ростопчина "Возврат Чацкого в Москву", 1856	-	0,1	0,3	20,8	38,6	40,1	0,1	<u>1340</u> 100
7. Д.Минаев "Москвичи на лекции по фи- лософии", 1863	-	-	0,6	10,9	21,2	67,3	-	<u>165</u> 100

# SISUKORD - CONTENTS - СОДЕРЖАНИЕ

S. S a l u p e r e. Tõlkekvaliteedi hindamise võimalus- test .....	3
C. C a l u p e r e. O võimalustel hinnata tõlkimise kvaliteeti (resümé) .....	30
P. T o r o p. Tõlkeluule: tõlkija ja luuletaja .....	31
П. Т о р о п. Переводная поэзия: переводчик и поэт (ре- зюме).....	42
L. M ä l l. Tõlkekulg .....	43
Л. М я л ь. Единный процесс перевода (резюме) .....	61
A. K a a l e r. Terpsichore, muse des traducteurs .....	62
A. K a a l e p. Терпсихора, муза переводчиков (резюме). .....	68
D. A. S o r o k i n, O. D. K u l e s h o v a. Tekstid IIA ja IIB loetud .....	69
J. T a l v e t. La poesía de Quevedo en el contexto es- tético del Barroco .....	78
Ю. Т а л ь в е т. Поэзия Кеведа в эстетическом контек- сте барокко (резюме) .....	90
M. I. B e n t. Fonetiline meta-keel ja objektne sym- boolika novellides Geydelbergi romantike .....	91
M. G r i n b e r g. Artikkel A. P. Sumarokovi "O slovo- slovo" koostamise kohta tema keele- ja litera- turne programmi .....	100
S. A. M a t j a s. Russkii dramatičeskii vol'nii sti- h XVIII - XIX vv. v sravnenii s francuzskim i nem- ckim i problema tipologii dramatičeskogo vol'nogo stixa .....	114



Ученые записки Тартуского государственного университета.  
Выпуск 709.  
ПРОБЛЕМЫ ТИПОЛОГИИ, ПЕРЕВОДА И РЕЦЕНЗИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА.  
Труды по метрике и поэтике.  
На разных языках.  
Реэссе на русском языке.  
Тартуский государственный университет.  
СССР, 202400, г.Тарту, ул.Пялсона, 14.  
Ответственный редактор В. Талвэт.  
Подписано к печати 23.07.1985.  
МВ 07069.  
Формат 60х90/16.  
Бумага писчая.  
Машинопись. Ротапринт.  
Учетно-издательских листов 7,57. Печатных листов 8,25.  
Тираж 400.  
Заказ № 676.  
Цена I руб. 10 коп.  
Типография ТТУ, СССР, 202400, г.Тарту, ул.Пялсона, 14.